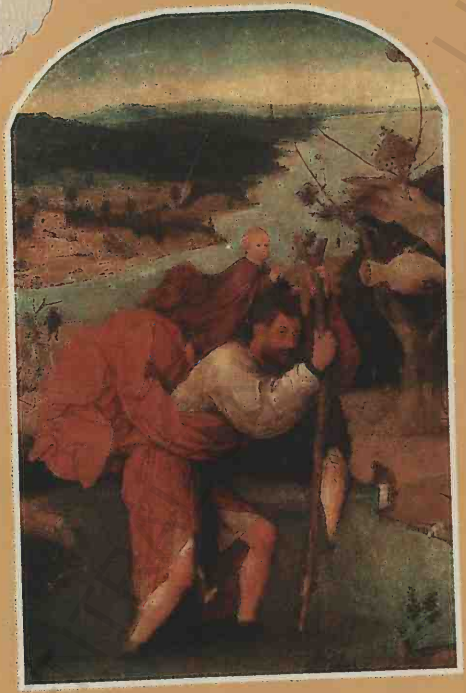
GILBERT DURAND

3(1).655



# FIGURI MITICE ȘI CHIPURI ALE OPEREI

## - de la mitocritică la mitanaliză -

II 319655

NEMIRA

# Prefață

Este o mare satisfacție de a vedea reeditată această carte sub aceeași siglă de editor* și în același moment în care apare cea de a XI-a ediție franceză a *Structurilor antropologice ale imaginarului*. Căci această carte, cu subtitlul „De la mitocritică la mitanaliză", la fel ca și *Decorul mitic din „Mânăstirea din Parma"*, din 1961, în vremea lui, este o ilustrare și o aplicare a teoriilor imaginarului și mitului implicate de *Structurile antropologice ale imaginarului*. De aceea, îngemănarea editorială a acestor două lucrări nu poate fi decât benefică într-o epocă în care noțiunile de „imaginar", „mitic", „mitocritică" sau „mitanaliză" au ajuns la modă, adică sunt întrebuințate fără prea multă rigoare euristică, cu uzura semantică și nominalistă pe care o dă moda oricărei noțiuni prea des întrebuințate.

Să editezi, pe urmele lucrării din 1960, „aplicațiile" ei mitodologice, înseamnă mai întâi să revendici necesitatea unui studiu prealabil serios, cât se poate de exhaustiv, despre modurile de funcționare a „gândirii indirecte" specifice omului, adică, altfel spus, despre imaginar. Prea mulți dintre eminenții noștri colegi, care se suie din mers în trenul imaginarului, nu știu sau știu prea puțin despre ce vorbesc. Fiindcă nu poți sări, fără să pățești chiar nimic și fără unele strâmbături ridicule, din vechea căruță ideologică a pozitivismelor, în rapidul „Civilizației Imaginii"! Îmi place să amintesc sfatul malițios al maestrului meu Bachelard când ne

* Este vorba despre ediția de la Dunod, Paris, 1992. Prima ediție a acestei cărți a apărut la Berg International éditeurs, în 1979 (n. trad.).

spunea: „Înainte de a folosi aiurea vocabula *undă*, întrebați-vă mai întâi *ce anume* unduiește...". Ei bine, înainte de a folosi cu mai multă sau mai puțină inconsecvență vocabulele „mit", „imaginar", „mitodologic", trebuie să ne întrebăm *cine* și *ce* imaginează, mitizează, mitanalizează. Or, *cel ce* imaginează este *Sapiens Sapiens* cu „creierul lui umflat" (P. Chauchard, H. Laborit, R. Sperry etc.), iar *ce* înseamnă a imagina decurge din structurile anatomo-fiziologice și comportamentale ale lui *Sapiens Sapiens*. Cu alte cuvinte, trebuie să numărăm și să analizăm structurile antropologice chiar mai înainte de a aborda un studiu structuralist, fie el și o *antropologie structurală*. Asta trebuie zis și făcut înainte de a îndrăzni să ne aventurăm în uriașul ocean al plăsmuirilor omenești. Moda, definită după Cocteau prin ceea ce se demodează, are supărătoarea tendință de a pune plugul vocabulei înaintea boilor semantismului. Or, trebuie făcut exact contrariul, și chiar asta am făcut.

După ce am făcut așa, puteam să căutăm câmpuri de aplicare, aici, literare și picturale (în altă parte, psihologice și psihopatologice cu Yves Durand, sociologice și etnologice cu Danielle Rocha Pitta etc.), pentru a purcede la arătura lămuritoare a operelor. Acesta a fost demersul nostru de „mitocritică", ce se rânduiește în „Noua Critică" a anilor '50/'60, elaborată de poetica lui Bachelard, de „psihocritica" lui Mauron, de intuiția tenace a lui Mircea Eliade – romancier și mitician –, de lucrările despre „mitul Eroului" ale lui Ch. Baudouin (1952), ale lui Campbell (1958) între alții, și cele ale prietenului și colaboratorului căruia i-a fost dedicată această carte, Léon Cellier, cel care, în 1954, devenea pionierul mitocriticii și mitanalizei „momentului romantic"...

Prima parte a cărții de față este o critică a structuralismelor formaliste, care erau la modă în anii '70 și care au confundat apologetica vidului cu o antropologie a golului. Nihilism prea facil și fals, deoarece nu ține seama de imperativele antropologice care formează – ca la turnarea într-o matriță, adică în gol – orice comportament uman. Modă pe drept demodată în 1992 și asupra căreia nu vom mai reveni în această „Prefață".

Dimpotrivă, trebuie să subliniem aportul părții a II-a. În timp ce partea I susținea avantajul euristic și necesitatea epistemologică a unui „structuralism figurativ", a doua încearcă să arate

„realismul" structurilor imaginarului – George Steiner ar spune, în zilele noastre, „prezența lor reală". Există o rezistență „materială", o antitipie (dacă vrem să reluăm vocabularul leibnizian), care face ca orice configurație de imagini și orice constelație mitică să scape obsesiilor pur subiective și să necesite ceva mai mult decât o „psihocritică", dar, în același timp, să prezinte și o rezistență intrinsecă la orice manipulare sau modificare ce ar încerca să înlăture sau să răstoarne „rațiunile" mitice, precum și o persistență, chiar o perenitate care reînvie mitul mult dincolo de învățăturile lui cele mai primitive.

Aceasta ne conduce la subiectul părții a III-a, respectiv la a încerca să trecem de la o singură operă anume mitocriticată, printr-o extrapolare mitanalitică, la marile mituri sau cel puțin la marile roiuri de imagini ce „obsedează" câte-o epocă: miturile intimității în secolul al XIX-lea, obsesiile miturilor hermesiene în secolul XX etc. Mitanaliza a avut precursori, cărora trebuie să le aducem omagiul nostru, precum D. de Rougemont, cel ce a extrapolat încă din 1938 mitul lui Tristan la o mare parte a literaturii noastre, precum mai ales istoricii stilurilor și fazelor sensibilității ca H. Wölfflin (1888), E. d'Ors (1934), precum mai recent sociologi ca P. Sorokin (1947).

Acest studiu, pur empiric dar pornind dacă nu de la o teorie, atunci cel puțin (și în sensul tare) de la un „sistem" al imaginarului, ne permite în *Concluzie* să stabilim câteva concepte euristice: „mitocritică", bineînțeles, care aplică textului (literar, pictural, cinematografic etc.) lectura „în stil american" instituită de Cl. Lévi-Strauss referitor la miturile amerindiene; lectură „sincronică", de unde derivă – alcătuită fiind din unitățile semantice ale discursului – noțiunea de „mitem" (adică cea mai mică unitate de sens discernabilă prin „redundanțe", prin „omologii" semantice); „mitanaliză" care este o extrapolare a mitocriticii la culegerea alcătuită din toate redundanțele, toate lecțiile unui șir mitic (care se rezumă și se conceptualizează într-un „mitologem").

Trebuie să spunem, pentru a sublinia *in fine* interesul euristic al unei asemenea lucrări și al altora, numeroase, care au escortat-o în *Centrele de Cercetări asupra Imaginarului* mai specializate în studiile literare, precum cele de la Grenoble III (C.R.I.) sau de la Bordeaux III (L.A.P.R.I.L.), că aceste metode îndeamnă atât la

teoretizarea unei „mitodologii", cât și la examinarea – la o scară mai „lungă" de durată decât cea a mitocriticii sau a câmpurilor mitanalitice – a bazinelor mai largi, studiate apoi sub numele de „bazine semantice", care prin redundanțele lor istorice permit să se identifice cutare sau cutare cultură. Prezenta lucrare, din fericire îngemănată cu studiul „static" despre *Structurile antropologice ale imaginarului*, constituie veriga intermediară între acestea din urmă și lucrările de bătaie mai lungă – sau mai degrabă referitoare la o durată mai îndelungată – integrând o dinamică ce, începând din 1982, constituie câmpul nostru de cercetare, atât individual cât și colectiv.

Gilbert DURAND, martie 1992

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY

# Introducere

'Αχονών μεν γαρ δή μνθονζ παλαιονζ πεπεισμαι

Platon, *Legile*, 804e.

Cartea de față cuprinde un număr de studii elaborate în cursul ultimilor cincisprezece ani și care gravitează în jurul a două ipoteze centrale, pe care le verifică precizându-le metodologia. Spre deosebire de ceea ce ne învață o întreagă pedagogie, cel puțin bicentenară, nu există fractură între scenariile semnificative ale mitologiilor antice și înlănțuirea modernă a povestirilor culturale: literatură, arte plastice, ideologii și istorii... Mircea Eliade a formulat cel dintâi, clar, ipoteza după care povestirile noastre culturale, și în particular romanul modern, sunt reinvestiri mitologice mai mult sau mai puțin mărturisite, în timp ce C.G. Jung descoperea în paralel că anumite personaje mitologice, anumite configurații simbolice, anumite embleme, departe de a fi produsul evhemerist al unei împrejurări istorice precise, sunt un fel de universalii în imagini – arhetipurile și imaginile arhetipale – pasibile de a da seama despre universalitatea unor comportamente umane, normale sau patologice.

Dar la această ipoteză a continuității între imaginarul mitic și pozitivitatea istorică se adaugă imediat o altă ipoteză, mai bogată în perspective, pe care epoca noastră, care e cea a suprarealismelor, a presimțit-o multă vreme. Visul sau dorința mitică cuprind mai multe decât evenimentul istoric ce adesea le concretizează, căci comportamentele concrete ale oamenilor, și mai cu

seamă comportamentul istoric, repetă, cu timiditate și mai mult sau mai puțin reușit, decorurile și situațiile dramatice din marile mituri.

Această a doua ipoteză are consecința imediată și supărătoare că demistifică unul din idealurile fundamentale pentru noi, modernii... făcându-l să apară la rândul său în stare de mit: e vorba de faptul că omul e purtat de o istorie „obiectivă", ale cărei faze sunt înlănțuite la modul pozitiv ca un progres fatal. A ne întoarce la preeminența epistemologică a mitului – la ceea ce Comte numea starea „teologică" – înseamnă în același timp a îndrepta curba timpului uman în sensul unei recurențe sau al unei întoarceri, și înseamnă mai ales a face să țâșnească istoria din chiar centrul structurilor omului, a plasa istoria *în* om și nu invers. Aceasta era descoperirea uimită a bunului meu maestru Gaston Bachelard, care-și dădea seama cu toată stupoarea unui universitar educat în seraiul pozitivist că rațiunea științifică, Știința, își croia adevărurile în ordinea imensă a viscelor și a conștiinței poetice. Acesta a fost mai ales mesajul, ba chiar ultimul mesaj al maestrului și prietenului meu Henry Corbin. Descoperind în uriașul câmp al filozofiei islamo-iraniene ceea ce fusese ocultat în fantasmele Occidentului de către aristotelismul lui Averroes, Henry Corbin a arătat într-o operă monumentală, sprijinindu-se pe texte arabe și persane, că Islamul oriental nu-și renegase, în cursul celor paisprezece secole ale Hegirei – și poate chiar nici în cursul celor douăzeci și cinci de secole ale Imperiului Persan – structurile zoroastriene și platoniciene. Aceasta înseamnă că unul dintre cele mai însemnate curente spirituale ale umanității, Islamul, a rămas credincios întâietății „povestirii vizionare" a profeților și hermeneuților mai presus de incidentele și peripețiile subalterne ale istoriei...

Bachelard, Jung, Corbin și Eliade – ultimii trei adunându-se în fiecare an în Cercul de la Eranos, unde am avut cinstea să fiu introdus acum douăzeci și șapte de ani de către Henry Corbin – ei sunt maeștrii de la care se reclamă studiile ce vor urma. Toate sunt însuflețite de credința platoniciană într-un realism primordial al imaginii, într-o valoare kerigmatică a mitului.

Am insistat altădată asupra „structurilor" imaginarului pentru a putea clasa mai comod imaginile. Astăzi, fără a renega această

clasificare, vreau să mă întorc la mai puțină abstracțiune. Fiindcă, după o expresie dragă lui Henry Corbin, pateticul unei situații imaginare concrete „mă privește". Tocmai traseul acestei priviri omenești, al acestui act de a *citi* în stele, în natură sau în cărți – ce contează! – justifică titlul lucrării mele, întrucât figurilor mitice le răspund chipurile operei. Încă Spengler vorbise despre „peisaj" cultural spre a marca punctul în care o cultură devine un fel de o a doua natură a sufletului. În ceea ce mă privește, cred că orice operă umană, de la cea mai umilă până la Opus Magnum, prezintă, la lectura creatorului mai întâi, apoi a interpretului sau a amatorului, chipuri vii și emoționante în care nu numai că fiecare își poate recunoaște ca într-o oglindă propriile dorințe și propriile spaime, dar mai ales în care chipurile și descifrarea lor ridică la orizontul înțelegerii „marile imagini" imemoriale care nu sunt altele decât acelea pe care ni le repetă veșnic povestirile și figurile mitice.

Desigur, studiile pe care am hotărît să le adun aici nu aparțin, ca acelea ale prietenilor mei Mircea Eliade și Henry Corbin, domeniului științelor religioase! M-am limitat aici la domeniul „profan" al culturii moderne. Dar mi s-a părut că din meandrele cercetării mele asupra operelor artelor frumoase și literaturii se puteau desprinde elemente metodologice utile pentru orice abordare a unui discurs cultural oarecare, admis fiind că acest discurs este înainte de toate un recital de imagini. Termenii de „mitocritică" și „mitanaliză" înseamnă mai întâi această intenție de a stabili un bilanț mitodologic. Așa cum voi preciza în concluzii, mitocritica este o prelungire a „Noilor Critici" literară și artistică din ultimii ani, în timp ce mitanaliza lasă să se întrevadă o perspectivă mai ambițioasă ce ar dori să descifreze orientări mitice largi ale momentelor istorice și culturale colective...

Planul acestei lucrări este foarte simplu. *Prima parte*, consacrată „limbajului" mitului, cuprinde câteva definiții operatorii indispensabile și face bilanțul, în primul capitol, al stării prezente a lucrărilor din domeniul structuralismului figurativ, în timp ce următoarele două capitole întreprind critica structuralismului formal. *Partea a doua* insistă asupra realismului figurilor mitice și asupra topicii antagonice a configurațiilor structurale. Capitolul IV examinează aceste tensiuni și acest dinamism în pictură, capi-

tolul V elucidează un punct de metodă: trecerea de la psihocritică la mitocritică; capitolul VI dă un exemplu a ceea ce Leibniz ar fi numit „antitipia" materiei simbolice, iar capitolul VII insistă asupra persistenței mitului. *Partea a treia* arată cum mitocriticele, concentrate asupra unei epoci – aici, secolul al XIX-lea – și unei societăți date, făceau necesară o mitanaliză; această mitanaliză încearcă să întrevadă, dincolo de exemplele concrete oferite de mitocritica textuală, jocul dinamic prin care un grup uman unit prin același destin cultural își ordonează spaimele și dorințele, intențiile și viziunile asupra lumii, pentru a construi sufletul prin care se identifică și supraviețuiește ca grup de-a lungul avatarurilor și vicisitudinilor devenirii. Capitolul VIII examinează felul în care secolul al XIX-lea alunecă treptat de la miturile „dramatice" și „clar-obscure" ale lui Prometeu spre cele ale intimității „mistice"[1], iar capitolul IX pune problema „mitului secolului XX" și ne permite să situăm din punct de vedere mitanalitic, în concluzie, propriul nostru moment și propria noastră configurație metodologică.

S-o mai spunem însă o dată: această carte nu este câtuși de puțin exhaustivă și nu se vrea decât lucrarea unui empirist care își maturizează, în voia reflecțiilor și a experiențelor, universul său de adevăr. Fie ca ea să fie necontenit completată, rafinată, de cercetătorii cărora metodele mele le vor fi părut doveditoare și fructuoase!

## NOTE

1 În sensul în care o înțeleg antropologii. Cf. *Structuri antropologice ale imaginarului* [ed. rom. Univers, 1977, în traducerea lui Marcel Aderca – n. trad.].

BCU IASI CENTRALA

# PARTEA ÎNTÂI

# LIMBAJUL MITULUI ȘI STRUCTURALISMUL FIGURATIV

„Tragedia unei culturi apare atunci când orice esență nu mai este percepută decât sub specia universalului logic al conceptului. În schimb, un Giordano Bruno ar spune: *Intelligere est phantasmata speculari...*"

Henry Corbin, *En Islam iranien*, vol. II.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Capitolul I

## SIMBOLUL ȘI MITUL

„O analiză adecvată a mitologiei difuze a omului modern ar umple volume întregi. Fiindcă laicizate, degradate, camuflate, miturile și imaginile mitice se întâlnesc pretutindeni; nu trebuie decât să le recunoști."

Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*

De la un cercetător care-și expune bilanțul lucrărilor sale se așteaptă totdeauna câteva definiții peremptorii. Îmi voi dezamăgi cititorul refuzând să dau asemenea definiții univoce, tocmai fiindcă, pe de-o parte, dificultatea subiectului pe care-l vom explora vine din plurivocitatea sa constitutivă, iar pe de altă parte, fiindcă mi se pare totdeauna suspect să vrei să începi cu sfârșitul. În loc de definiții operaționale – pentru care am trasat cândva o schiță, ba chiar am prezentat un tablou într-o cărticică[1] – n-aș vrea să dau de aceea decât niște denumiri operative, adică justificate printr-o folosire simbologică și mitologică de douăzeci de ani de cercetare.

Desigur, pentru a mulțumi pe toată lumea, putem porni de la clasica definiție a simbolului așa cum este ea dată de un secol și mai bine; de la Creuzer la Jung trecând prin Lalande[2], înțelegerea noțiunii este delimitată de trei caracteristici. Mai întâi, aspectul *concret* (sensibil, ilustrat, figurat etc.) al *semnificantului*, apoi caracterul său *optimal*: acesta e cel mai potrivit pentru a evoca (a face cunoscut, a sugera, a epifaniza etc.) *semnificatul*, în fine acesta din urmă este *„ceva imposibil de perceput"* (de văzut, de închipuit, de înțeles etc.) direct sau altfel. De fapt, simbolul este

un sistem de cunoaștere indirectă în care semnificatul și semnificantul anulează mai mult sau mai puțin „falia" circumstanțială dintre opacitatea unui obiect oarecare și transparența puțin vană a „semnificantului" său, oarecum în felul lui Jacques Derrida care opune „grama" fracturii saussuriene[3]. Simbolul este un caz limită al cunoașterii indirecte, unde, în mod paradoxal, aceasta din urmă tinde să devină directă, însă pe un alt plan decât planul semnalului biologic sau al discursului logic. Imediateţea sa vizează planul de *gnosis* ca într-o mișcare asimptotică. Se poate vedea de aici de ce toate misticile și căile de iluminare vor folosi cu precădere simbolul. Totuși, trebuie să îi mai prevenim în special pe teologi, deoarece aceștia dau „simbolului" și „semnului" o accepțiune diametral opusă celei pe care i-o dau antropologii[4]. S-ar putea ca teologii să aibă dreptate, fiindcă ceea ce noi, antropologii, numim „simbol" nu este nicidecum faimosul „semn de recunoaștere" (*symbolon)* prin două jumătăți a unui obiect fragmentat; simbolului i se cere cu totul altceva decât mecanismul univoc al *symbolon*-ului, i se cere tocmai să „dea un sens", adică, dincolo de domeniul comunicării, să ne facă să pătrundem în domeniul expresiei, să ne „facă semn" într-un fel[5]. O dată luate aceste precauții, mă voi strădui să expun aici rezultatele a douăzeci de ani de lucru, pentru a stabili în mod operativ vocabularul problematic al studiilor adunate în acest volum. Aș dori să propun trei dimensiuni ale simbolului, la a căror stabilire și aplicare am ajuns după o lungă experiență și unele experimentări. Voi trece destul de repede peste primele două dimensiuni: ele au fost stabilite – din punctul meu de vedere – de cel puțin cincisprezece sau douăzeci de ani, și mă voi mulțumi să amintesc ce am putut să scriu despre ele; dimpotrivă, cea de-a treia dimensiune care subîntinde problematicile mitului mi se pare mai actuală și îmi voi îngădui să dezechilibrez puțin planul acestui capitol introductiv în favoarea ei.

*

Prima dimensiune a problematicii simbolului o voi numi *dimensiunea mecanică*, prin aceasta vrând să spun doar că, de la primele cercetări asupra simbolului, apare un ansamblu de noțiuni care în înlănțuirea lor statică precum și în funcționarea lor (cine-

matică întrucâtva) definesc un „aparat" simbolic, oarecum în sensul în care înțelegea Freud „aparatul psihic". Acestor noțiuni le-am consacrat cândva introducerea[6] la un bilanț al mai multor ani de reflecție asupra simbolului. Induceam atunci categoriile posibile și funcționale ale simbolului și schițam modalitățile descalificării simbolice, adică procedurile prin care un simbol dezafectat de puterile sale specifice recade în categoria semnului – în sensul obișnuit al cuvântului –, a alegoriei, metaforei banalizate, parabolei etc.

Aparatul simbolic mi se pare constituit totdeauna din trei categorii: *schema* – pe care am numit-o metaforic „verbală", fiindcă în limbile naturale verbul este cea ce „exprimă acțiunea" – este cea mai imediată pentru reprezentarea figurativă, cea care se obține direct – cu ajutorul chiar al conexiunilor, reflexe în „creierul mare" uman – din inconștientul reflex al trupului viu. Schemele sunt capitalul referențial al tuturor gesturilor posibile ale speciei *homo sapiens*. Este ceea ce presimțea Bergson atunci când vorbea despre prezența arhaică a lui *homo faber* în noi. Dar așezând schema la rădăcina figurării simbolice, mă despart deopotrivă de teoria jungiană care socotește fundamental un rezervor de arhetipuri elaborate într-un inconștient colectiv, ca și de reducțiile figurii simbolice, atât freudiene (reducția la *simptomul* unui unic libido obsedat de gaură, digestivă și genitală), cât și lacaniene (reducția acestui limbaj pre-lingvistic la sintaxele și calamburile unei limbi naturale). Alături de Mauss, sunt ferm convins că cel dintâi „limbaj", „verbul", este expresie corporală. Și nu mă întreb precum Faust, care pesemne îl citise pe Derrida, dacă „la început" a fost verbul *sau* acțiunea. Pentru că verbul *este* acțiune specifică, și nu numai în singurul registru al verbelor „a astupa", „a sătura", „a umple", „a înghiți" etc., dar și în registrul atât de important al motricității membrelor, al îndreptării ținutei și, în primul rând, al mâinii. Nu este verbal numai penisul! Mimica, dansul, gestul – ceea ce Husserl numește „pre-reflexivul" – sunt principiale în raport cu vorbirea, și cu atât mai mult în raport cu scrierea.

Faimoasele „imagini-arhetip" nu sunt decât secunde[7]. Mai mult încă, aceste „imagini primare și universale pentru specie" se împart, conform categoriilor discursului metaforic pe care tocmai l-am schițat, în *epitetice* și în *substantivale*, după cum e vorba de „calități sensibile" sau perceptive ca înalt, scund, cald, rece, uscat,

umed, curat, adânc etc., sau de obiecte percepute și denumite la modul substantival: lumină, tenebre, prăpastie, copil, lună, mamă, cruce, cerc, numere etc. „Imaginile-arhetip" sunt de găsit pe traseul diferențierii perceptive și al distanțării exogene.

În sfârșit, ele se mai specifică și sub influența calificatoare a unor incidente pur exogene: climă, tehnologie, arie geografică, faună, situație culturală etc., asociații prin contact, asonanțe și consonanțe fonetice etc. Organul aparatului simbolic este cel ce poate fi numit „simbol" *stricto sensu*. De pildă, „imaginea-arhetip" a Orientului, înconjurat, în acea peninsulă occidentală a Asiei care este Asia Mică și Europa, de tot cortegiul simbolic al soarelui care răsare din munți sau din pustiuri, legat de culoarea aurie a nisipurilor, se colorează la vechii mexicani[8] – cărora soarele le răsare dinspre umedul golf al Mexicului de unde suflă vânturile aducătoare de ploaie – în culorile peruzelei, iar strălucirea astrului la răsărit se impregnează de simbolurile fecundității vegetale. S-ar putea arăta de asemenea că „limbile naturale" adaugă prin fonetizare sau, când sunt scrise, prin grafism, derivații și idiotisme semantice la aparatul simbolic specific. Întemeierea apostolică a Bisericii pe Simon-Petru este dată de un joc de cuvinte, cvasi-omonimia cuvintelor *sèma/sôma* (închisoare/trup, în greceşte). La fel, *Shiva/Shavâ* (Zeul/cadavrul, în sanscrită), caligrafia arabă a lui *bâ* și a lui *alif* (bâ, prima literă din eulogia inaugurală a Coranului, „*bismillâh*"[9]) dovedesc, printre multe altele, puterea derivativă și creatoare de simboluri a fonemelor sau ideogramelor din limbile naturale.

Dar aceste „derivări" sunt mecanismul-limită dincolo de care definiția generală a simbolului pe care o dădeam la începutul acestui studiu nu se mai aplică. Intrând din ce în ce mai mult în particularismele culturale, în situațiile și evenimentele de cronică, simbolul își pierde plurivocitatea: el devine sintemă[10]. Semnul arhetip se menține câteodată, dar, înțelesul pierzându-și din echivocitate, semnificantul se desprinde din ce în ce mai mult de semnificat: „simbolul" crucii, atât de arhetipal, și așa cum figurează împotriva și în pofida a orice în ornamentica bisericilor creștine, riscă o primă particularizare „istorică" și sentimentală atunci când este specificat drept *Crucifixus*, și în fine cade în starea de semn (în înțelesul pe care i-l dau antropologii!) al adunării, absolut univoc în limbajul matematic.

Această cădere a pregnanței simbolice, acest soi de entropie care face totdeauna ca litera să acopere și să oculteze spiritul, schițează o cinematică a simbolului: simbolismul „funcționează" numai dacă există distanțare, dar fără fractură, și numai dacă există plurivocitate, dar fără arbitrariu. Fiindcă simbolul are două exigențe: el trebuie și să-și măsoare neputința de a „învedera" semnificatul în sine, dar trebuie și să ne încredințeze de totala sa pertinență. Simbolismul încetează să funcționeze, fie din lipsă de distanțare, în percepția și în reprezentările „directe" ale psihismului animal, fie din lipsa plurivocității în procesele de sintematizare, fie în sfârșit din pricina fracturii în cazul „arbitrariului semnului" drag lui Saussure.

Dar acestea sunt cazuri-limită greu de realizat pentru specia animală *homo sapiens*, și asta ne face să discutăm *dimensiunile* genetice ale simbolului. Mai înainte, să rezumăm însă în câteva cuvinte cele trei aparate simbolice care pot servi drept repertoriu mecanic: există nivelul „verbal" – căruia alții i-ar spune actanțial – ce face, cum vom vedea, ca orice simbolism să se însuflețească în situații dramatice, în sensul etimologic al termenului. Vine apoi nivelul epitetic și substantival, unde simbolul se fixează în câteva calități mari sau în câteva „obiecte" deosebit de generale și stabile. În sfârșit, vine nivelul „cultural", unde simbolul se întrupează istoric, sociologic, ba chiar biografic în împrejurări singulare.

*

Organizarea internă a aparatului simbolic îndeamnă la considerații genetice asupra formării simbolului, nu numai, împreună cu Piaget, la copil, ci și în regnul animal dacă, împreună cu etologii contemporani și mai ales cu Jacob von Uexküll[11], postulăm evoluția.

Dacă încercăm să rezumăm lucrările biologilor contemporani, putem spune că ceea ce deosebește comportamentul lui *homo sapiens* de cel al altor animale este faptul că toată activitatea sa psihică, cu foarte puține excepții, este indirectă (sau reflexivă), adică nu are nici imediatețea, nici siguranța, nici univocitatea instinctului. „Rațiunea" lui *animal rationabile*, ca și „sapiența" lui *homo sapiens*, nu sunt altceva decât consecințe ale acestei mediatități neuro-psihologice. Eșecul bergsonismului este marcat

de faptul că „datul imediat" al conștiinței nu poate fi decât inconștiența infra-umană. Semnul anatomo-fiziologic al acestor lucruri este că la *homo sapiens* un „al treilea creier" subsumează cele două creiere reperate deja ca distincte[12] din punct de vedere histologic și fiziologic: creierul mamiferului (rinencefalul, creierul limbic) și cel al vertebratului (paleoencefalul). Ceea ce înseamnă, ca să simplificăm, că prin acest „creier umflat" uman, agresivitatea cea mai „crocodiliană" (cum o numește Laborit), precum și emotivitatea afectivă cea mai limbică sunt *interpretate* – adică dublate de efecte reflexive, de reprezentări, de fantezii, de ideologii etc. – fiind preluate de neoencefal. După cum admirabil a presimțit-o Ernst Cassirer[13], toată activitatea umană, tot geniul uman nu sunt decât ansamblul „formelor simbolice" diversificate. Altfel spus, „universul simbolic" nu este nimic altceva decât universul uman în întregime!

Progresul conștiinței nu trebuie confundat cu progresul tehnologic, așa cum o făcea încă Léon Brunschwieg, urmaș al întregii tradiții prometeice a secolului al XIX-lea, ci se integrează într-o genetică din ce în ce mai întinsă a simbolului. Nu e vorba nicidecum – așa cum crede o perspectivă încă foarte etnocentrică precum cea a lui H. Laborit sau a lui J. Derrida[14] – de a refula cele două creiere prehominiene (ba chiar „logosul"!) în favoarea unei raționalități logico-matematice. S-ar părea că atât biologul Laborit cât și filozoful Derrida au uitat caracterul fundamental agresiv al primatului carnivor care este *homo sapiens*. Păcat de angelism, sechelă a întregului umanism occidental care nu vrea să se recunoască decât în succesul calculatorului sau al planificărilor. Umanismul antropologic, dimpotrivă, recunoaște cu modestie că „nimic din ceea ce este infra-uman în mine nu-mi este străin"! Nici chiar carnivorul de pradă, care este „a doua noastră natură".

Am coordonat o voluminoasă lucrare colectivă, cu vreo zece savanți de diferite specialități, *Atlasul lumilor imaginare*, al cărui plan – aprobat de acest areopag științific – dezvăluie această genetică a lui *homo signifer*, progresul conștiinței care este progresul pregnanței simbolice. La nivelul cel mai de jos – exclus din acest „Atlas" –, la nivelul întrucâtva pavlovian, simbolul apare în lumea animală ca un complex de semnale. Faimoasa căpușă studiată de von Uexküll nu „simbolizează"; universul ei semni-

ficativ se rezumă la trei dimensiuni univoce, în timp ce la câine și, pare-se, la orice animal înzestrat cu un creier, cel puțin începând de la păsări, o mimică posturală, o atitudine „reflexivă" arată că reflexul, adică instinctul, poate fi – ce e drept, rareori – abătut de la funcționarea lui directă originară. Animalul superior are atitudini circumspecte, câinele lui Pavlov trece de la semnal la semn, și nu ne este interzis să credem împreună cu biologul Adolf Portmann[15] că animalele ajung și ele la reprezentări fixe pentru specie, la *Urbilder*. Dar, incontestabil, calitatea specifică și masivă a simbolizării îi revine acestui primat atât de deosebit, atât de ciudat care este „maimuța golașă"[16], acestui primat „carnivor" care este omul. Poate pentru că distanța dintre dorință și realitate este mai mare la primatul uman, menit „neoteniei" – imaturității – decât la verii săi din neamul maimuțelor. Oricum ar fi, la *homo sapiens* se dezvoltă în chip plenar procesul de gândire mediată, de aprehensiune prin mijlocirea unui „semn" a diferitelor câmpuri de semnificație. Dar această simbolizare se face progresiv.

La copil[17], în stadiul pe care l-am numit, pe urmele lui Jean Chateau, lui Piaget și mai ales ale lui Bernard Andrey, stadiul de „imaginație restrânsă", pentru că în acest stadiu imaginarul se află maltratat, stereotipat și refulat de o mare imaturitate psiho-fiziologică, procesele de punere la distanță a lumii, elaborate lent, sunt cele care îngăduie reflexia simbolizantă, foarte supradeterminată de instituțiile de învățământ, valorizările parentale și chiar de jocuri.

Tot astfel și la bolnavul mintal, contrar unei opinii curente vulgarizate de niște antipsihiatrii prea superficiale, imaginarul este mutilat, distanțarea necesară simbolului fiind dezorganizată de intruziunile existențiale. Monopolizarea obsesivă sau delirantă interzice jocul, deci conștientizarea medierii.

„Atlasul imaginarului" apare plenar numai o dată cu acultuația, și chiar și acolo există grade, de la simpla „derivată" simbolică și mitică, de la literaturi și construcții utopice, până la angajarea în însăși țesătura schimburilor culturale. Conștiința simbolică își atinge cel mai înalt nivel de funcționare – așa cum presimțise Hegel – o dată cu arta, cu filozofia, cu religia. Opera de artă, sistemul filozofic, sistemul religios – și să mai adăugăm și sistemul instituțiilor sociale – constituie paradigme de înaltă frecvență

simbolică. Adică figurile pe care le vehiculează și din care sunt țesute pot fi neîncetat „reluate" – cum ar zice Ricoeur – „interpretate", traduse (ba chiar uneori trădate!) fără ca sensul să se epuizeze.

Ca să mă rezum, aș putea spune, denumind „mitice" aceste înalte construcții ale imaginarului, că mitologia este perfecționarea exemplară a genezei simbolului. Vom regăsi această importanță a mitologiei, atunci când voi trata despre dinamica simbolului. Deocamdată, să examinăm acest loc suprem pe care eu îl acord culturii la una din extremitățile geneticii simbolice. Din această apologie a culturii nu trebuie indus că aș adopta o poziție culturalistă, când nu demult eram acuzat de un josnic psihologism reflexologic! Într-adevăr, între cultură, care poate fi moartă de înțeles ca o limbă absolut moartă (etrusca, sau egipteana dinainte de Champollion) și „natura" reflexologică ce scapă conștientului, există acel „traseu antropologic", acea „pistă", singura accesibilă ca realitate științifică a antropologiei. Vitalul și culturalul sunt cele două capete discernabile și analizabile ale „traseului" constitutiv al lui *homo sapiens*. *Sapiens* este în mod indisociabil o făptură dacă nu cultivată, cel puțin „culturată". Animalul uman cu „creierul lui umflat" este în mod funcțional cultivabil, dacă pot zice așa. Este ceea ce deosebește radical copilul uman sau bolnavul mintal, de maimuță sau de câine: societatea – și „conștiința" ei care este cultura – este pentru om o formă simbolică de două ori necesitată de caracteristicile sociabile ale animalului uman atât de lipsit de instincte de subzistență, și de calitățile de mediatizare reflexivă ale „creierului său umflat". Acest fenomen de întrepătrundere dintre comportamentul natural și datele culturale este permis prin fenomenul general de neotenie[18] umană, adică prin faptul că creierul uman vine pe lume imatur și incomplet. În timp ce un tânăr cimpanzeu își încheie creșterea cerebrală în primele 12 luni de după naștere, pentru dezvoltarea creierului uman este necesar un minimum de 6 ani, apoi încă între 10 și 12 ani. Cu alte cuvinte, nu există dezvoltare a creierului fără „educație" culturală. Cea mai mare greșeală a lui Rousseau și a succesorilor săi este de a fi crezut în existența unei stări de egalitate de la natură („instinct divin"!), independentă de pluralitățile culturale. Departe de a trebui să punem cultură la singular – fiindcă omul are un instinct prea nesigur pentru a putea subsuma întreaga specie sub un unic

comportament social –, „traseul antropologic" pluralizează și singularizează culturile, fără a uita „natura" biologică a omului care – pentru știință – nu e câtuși de puțin o „paradigmă pierdută"[19]. Natura „animală" și cultura singulară nu mai sunt separabile pentru „creierul umflat" uman, după cum nu sunt escamotabile în el nici straturile primitive ale cerebralității: paleoencefalul și rinencefalul. Lévi-Strauss dovedește în mod magistral că „oamenii au gândit totdeauna la fel de bine"[20], respingând astfel etnocentrismul și toate colonialismele lui; se poate deduce de aici – și se pare că marele antropolog nu a îndrăznit să facă acest pas – că există o „natură" biologică a lui *homo sapiens*, câtuși de puțin „goală", ci plină de potențialități, și că aceste potențialități se aplică în infinit de multe actualizări. Tocmai aceste actualizări – culturile – sunt semnalmentul principal și specific al omului, dar ele nu sunt nicidecum cauza, „factorul dominant" al reprezentărilor sale. „Traseul antropologic" enunță în fond un paradox: există desigur o natură umană, dar potențială, existentă doar în gol și netrecând în act decât prin actualizarea singulară a unei culturi.

În acest sens cred că soluția culturalistă – la fel ca și perspectivele hegeliană, spengleriană sau comtiană –, reducând monolitic pluralismul soluțiilor culturale ale deficitului instinctual uman, la un totalitarism și la un monism al culturii, este tot atât de deformantă, fiindcă e parțială, ca și redutabilul totalitarism egalitar al „naturii naturante" la Rousseau; parțială, fiindcă etnocentric părtinitoare. Desigur, Spengler ca și Hegel au arătat că cea mai înaltă instanță a conștiinței coincide cu apogeul cultural (filozofie, artă, religie), dar și unul și altul – mai ales Hegel și Comte, care adaugă amândoi monismului un etnocentrism hotărît – nu au definit din păcate cultura ca pe un sistem de reglare în care funcționează instanțe contradictorii, antagoniste ca unele ce sunt compensatoare. Dacă într-adevăr culturile încoronează genetica aparatului simbolic uman, nu e câtuși de puțin vorba ca eu să reduc aceste derivări culturale la soluția totalitară a etnocentrismului, și în special la etnocentrismul pedagogiei și ideologiei noastre occidentale.

Cred că această poziție a mea divergentă – mai puțin timidă decât cea a lui Derrida, care respinge „non-pertinența" totalitarismului cultural, dar păstrează dualismul logico-matematic al modelului nostru cultural occidental – față de întregul model

totalitar al Occidentului, fie că el se manifestă în metoda scientismului și a pedagogiei noastre, în adevărul hedonist al liberalismului sau în egalitarism, cred că această statornică poziție divergentă e singura care permite explicarea dinamismului simbolului. Tocmai în *diferență* (sau, dacă vreți, în diferare[21]) sunt implicate procedurile analitice care ne permit să înțelegem evoluția, schimbarea, recurențele aparatului simbolic, într-un cuvânt, care ne permit să întrevedem descifrarea unui destin individual sau colectiv al omului. Nu e mai puțin adevărat că omul se definește în primul rând prin „asemănările" sale.

*

Iar pentru mine, ca antropolog, această derivare poartă numele de mituri. Ea apare deci nu numai dincoace de „scriere", căci mitul este oral înainte de a fi scris, ci și dincoace de limba naturală care traduce mitul, căci la rândul său mitul poate fi tradus; ca se află în acel „metalimbaj" mitologic despre care vorbește Lévi-Strauss[22], în acel limbaj „presemiotic" în care gestualitatea ritului, cultului, magiei ia locul gramaticii și lexicului. Orice mit este un condensat de „diferențe", de diferențe ireductibile prin orice alt sistem de logos. Mitul este discursul ultim unde se constituie tensiunea antagonistă, fundamentală oricărui discurs, adică oricărei „dezvoltări" a sensului. În mod genial, Nietzsche[23] văzuse – spre deosebire de succesorii săi culturaliști – că mitul ce constituie gândirea grecească este povestirea antagonismului dintre forțele apolinice și forțele dionisiace. Lévi-Strauss va sublinia acest caracter dilematic al mitului, „unealtă logică" pentru concilierea în diacronie a entităților semantice care nu se pot suprapune sincronic. Dar teza cea mai explicită a acestui „politeism al valorilor", din care decurge un determinism „paradoxal" inductor de logici non-bivalente, i-o datorăm lui Max Weber[24]. Și când acum douăzeci de ani constatam că „structurile antropologice ale imaginarului" se clasau în trei serii izomorfe *ireductibile*, afirmam la rândul meu – contrar doctrinei freudiene a libido-ului – că între cele trei regimuri structurale nu există continuitate omogenă, pur și simplu fiindcă nu există omologie între suporturile anatomo-fiziologice ale acestor regimuri. Lucrările succesorilor lui Freud, în particular Adler și Rank, sugerau că nu există decât *un singur*

libido[25]. În această privință, Adler este în perfect acord cu datele anatomo-fiziologiei cerebrale contemporane, care localizează agresivitatea în paleoencefal. Desigur, pe atunci, pentru a caracteriza unul dintre aceste trei regimuri structurale, întrebuințam neîndemânatic termenul de „sinteză", care putea să sugereze că „structurile sintetice" ar fi rezultatul unei dialectici totalizante precum cea a lui Hegel sau a lui Ricoeur sau J.-P. Richard. Or, nu e câtuși de puțin vorba, și pentru mine n-a fost niciodată, de o rezolvare „sintetică" *à la* Hegel. Iar dacă astăzi aș vrea să dau un nume acestei categorii de structuri, aș ezita între o denumire lévi-straussiană ca „structuri diacronice" sau o denumire derridiană ca „structuri diseminatorii"[26], fiindcă este vorba totodată de structuri care integrează timpul – și în consecință *tempo*-ul povestirii – și de structuri care marchează „o multiplicitate ireductibilă și generativă". Or, mitul, fiind „povestire", se situează în ultimă instanță în acest ansamblu structural, dar mai ales subsumează „ireductibil" și „generativ" ansamblul celor trei regimuri structurale. El este pasibil de o logică a antagoniștilor asemenea celei studiate de Stéphane Lupasco[27], și pe care Derrida ar numi-o „conflictorială".

Desigur, există și un mecanism intern al povestirii mitice care face ca, întrucât simbolul se destinde semantic în sinteme, mitul să se destindă în simplă parabolă, în basm sau în fabulă, și în cele din urmă în orice povestire literară[28], sau alteori să se împănăzeze cu evenimente existențiale, istorice, și să ajungă astfel a-și epuiza înțelesul pregnant în formele simbolice ale esteticii, moralei sau istoriei. Mitul este făcut din pregnanța simbolurilor pe care le pune în povestire: arhetipuri sau simboluri adânci, sau doar simple sinteme anecdotice.

Dar ceea ce trebuie să ne rețină atenția este natura ultimă a mitului în procedurile de integrare explicativă. Este geniul lui Freud de a fi mers să-i caute în vechea mitologie greacească pe Oedip, Iocasta sau Diana, ca paradigme ultime ale unor situații de care – ca și la Platon – nu poate da seama nici o rațiune „dialectică". Mitul, diseminare diacronică de secvențe dramatice și simboluri, sistem ultim, asimptotic de integrare a antagonismelor, mitul este discursul ultim și acest discurs ultim exprimă în cele din urmă „războiul zeilor". Sper că această expresie – la fel cu cea de „politeism", pe care o împrumut de la Weber – nu va fi

prilej de scandal în tradiția noastră mitică monoteistă occidentală! În gura unui filozof ca Platon, sau a unui antropolog ca mine însumi, ea nu este decât un semn de umilință: înțelepciunea umană ca și știința umană nu pot decât să se oprească în fața acestei limite dincolo de care se articulează teologiile, ba chiar misticile. Desigur, în ceea ce mă privește, punând la rădăcina antropologiei „războiul zeilor", nu am de gând să mă întorc la un heracliteism sau la un empedocleism legendar; ar fi o soluție facilă. Tot biologia cea mai contemporană ne semnalează că la rădăcina hominianului există acea contradicție[29] fundamentală între un comportament de primat – adică fructivor sau insectivor – și cel al carnivorului terestru. Suntem sfâșiați între culesul lenevos al fructelor și trudnica urmărire și capturare a prăzii. Pentru biologul contemporan, „a părăsi Grădina Edenului" îmbracă o semnificație cvasi-științifică. Condiția hominianului, *homo erectus*, *homo faber* și *homo sapiens*, este de a fi constitutiv sfâșiat între sfera fructivoră, arboricolă a structurii sale primate și sfera carnivoră și pământeană a comportamentului său de carnivor mare vânător. „Războiul zeilor" se anunță totdeauna la *homo sapiens* prin antagonismul de nedepășit dintre Marte și Venus, Apollon și Dionysos, respectiv între Cain și Abel; între ceea ce alții au așezat sub vocabulele de principiu al plăcerii și principiu al realității. Dar de îndată ce există teogonie, există puterile constitutive ale stratului ultim din noi, elementele simbolice extreme dincolo de care nu se mai poate spune nimic și pe care din comoditate le numim „zei". Zei și „război al zeilor", care sunt limitele destinului nostru omenesc și ale oricărui umanism. Dar care sunt astfel și domeniul ultim al antropologiei. Desigur, politeismele „păgâne" ilustrează cel mai clar teza mea: *Iliada*, ca și *Bhagavad-Gîta*, ne arată că zeii se luptă cu noi, în noi. Dar am arătat în altă parte în ce măsură, chiar în monoteisme atât de stricte ca Islamul[30], „politeismul" valorilor – dulii, desigur, mai degrabă decât latrii* – era constitutiv pentru însuși discursul religios. De îndată ce există o economie a mântuirii, o mijlocire, „războiul zeilor" apare în tradiția avraamică – a noastră – și se traduce în termeni de nostalgie, cădere, păcat, împotrivire, exil, dar și în termeni de răscumpărare. Și tocmai această diseminație a puterilor mitice constituie

* „Dulie" – cult al îngerilor, sfinților; „latrie" – cultul lui Dumnezeu (n. trad.).

admirabilul *Răspuns dat lui Iov* așa cum a știut Jung să-l analizeze în profunzime. Dar tot el constituie și acea *Epopee romantică* pe care a reperat-o Léon Cellier[31] la un nivel mai profan.

Când spun că mitul constituie dinamica simbolului, nu vreau să spun numai că el face să subziste simbolurile prin „drama"[32] discursivă pe care o însuflețește, prin conflagrația antagonismelor și aprofundărilor „dialectice" (în sensul socratic al termenului!) a căror simbolică o alimentează. Vreau să spun mai ales că în durata culturilor și vieților individuale ale oamenilor – pe care unii le numesc, prin termenul, confuz în franțuzește, de istorie, dar pe care eu prefer să le numesc, împreună cu Goethe, destin *(Schicksal)* – mitul este cel care, într-un fel, împarte rolurile în istorie și decide ce anume „alcătuiește" momentul istoric, sufletul unei epoci, al unui secol, al unei vârste a vieții. Mitul este modulul istoriei, și nu invers.

Acest „evhemerism de-a-ndoaselea" este desigur ceea ce trebuie să șocheze cel mai mult etnocentrismul occidental unde ipostaza istoriei ca explicație ultimă s-a întemeiat pe o prost asimilată credință în întrupare și pe „progresele" tehnologiei și ale „mijloacelor de producție". Or, mitul este sistemul ultim de referință începând de la care se înțelege istoria, începând de la care este posibilă „meseria de istoric", și nu invers. Mitul o ia înaintea istoriei, o atestă și o legitimează, tot așa cum Vechiul Testament și „figurile" sale garantează pentru creștin autenticitatea istorică a lui Mesia. Fără structurile mitice, nu e posibilă înțelegerea istoriei. Fără așteptarea lui Mesia – care este mitică – nu există Cristos Isus, fără mit, bătălia de la Filipi sau cea de la Waterloo nu ar fi decât „fapte diverse". Ca dovadă – și sunt silit să rezum aici această procedură – iau numai activarea simbolurilor la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea în Europa, fapt care a permis, într-un mesianism mitic cert, reînvierea literară și ideologică a vechiului mit al lui Prometeu și întruparea istorică a acestui mit în Napoleon Bonaparte. În ceea ce privește mitul lui Napoleon, la apogeul ca și la declinul său, nu pot decât să trimit la sugestivele lucrări ale lui Jean Tulard[33]. Dar mitul lui Napoleon „suprem prizonier pe o stâncă" nu e plauzibil decât fiindcă se desprinde el însuși din enorma reînviere a mitului lui Prometeu în toată perioada preromantică și romantică[34]. Fie că unii, ca Maistre, îl asociază pe Titanul martir cu

Patimile lui Isus, fie că, așa cum face Shelley, opun Titanul religiei și bisericilor, același mit obsedează sufletul romantic de la 1780 la 1865, de la Goethe, Byron, Ballanche, Hugo, Michelet la Quinet, Louis Ménard, Marx, Louise Ackermann, pentru a se sparge apoi în moștenirea nietzscheeană a *Prometeilor* lui Spitteler sau Gide, ai lui Elimire Bourges, André Suarès sau Aragon. Și iată-l pe Sisif, și mai ales pe Dionysos, luându-i treptat locul lui Prometeu[35], năpădind scena mitologică pe măsură ce apune prestigiul ideologic al acestuia. Destinul Occidentului este și el această urzeală mitologică în care se înfruntă eroi, titani și zei. Și mai ales nu trebuie să *reducem* prometeismul la „uciderea tatălui" de la 1792 sau la cuceririle „revoluției industriale a anilor 1840": Prometeu este prezent de la 1780, mult înainte de regicid, mult înainte de primul motor cu aburi în funcțiune, cel al lui Fulton din 1807. Revoluția franceză, promovarea tehnologică a aburilor, sunt cel puțin „sincrone" cu mitul lui Prometeu. Unele mituri de epocă – adică explicând o epocă – nici nu se sting împreună cu epoca ce le secretă: Unamuno a arătat în mod strălucit că „quijotismul" nu avusese nevoie de o întrupare istorică a Cavalerului Tristei Figuri, și că Don Quijote mai era încă în viață în secolul nostru atât de îndepărtat de isprăvile cavalerești[36].

Dinamica simbolului pe care mitul o constituie și care e consacrată de mitologie ca „mamă" a istoriei și a destinelor lămurește *a posteriori* genetica și mecanica simbolului. Căci ea pune la locul lor elementul simbolic, gestul ritual, drama sau povestirea sacră în acea metaistorie, *in illo tempore*, ce le conferă sensul lor optim. Simbolul nu se referă la istorie, la momentul cronologic al cutărei sau cutărei întâmplări materiale a unui fapt, ci la o instaurare constitutivă a semnificațiilor faptului. Multă vreme, de exemplu, istoricismul nostru cu ochelari de cal ne-a făcut să ne înșelăm asupra povestirii faimoaselor obârșii ale Romei. A fost nevoie de Georges Dumézil[37] ca să ne dovedească magistral că întreaga povestire a întemeierii, *ab urbe condita*, nu își asigura perenitatea și pregnanța decât fiindcă era paradigma mitică a întregii istorii, a întregii ideologii, întregului destin al societății romane.

*

Interesul euristic și metodologic pentru mit, manifestat de mai bine de o jumătate de secol, este în opinia mea semnul unei

considerabile schimbări, ea însăși mitologică, în *epistema*, ideologia, *Weltanschauung* sau mai bine zis *Wesenschau* ale secolului nostru. Am arătat în altă parte, și voi sublinia în trecere în această carte, modul cum secolul XX a alunecat treptat de la un prometeism sleit la miturile „decadente" ale lui Dionysos, pentru ca în cele din urmă să reînvie o vastă mitologie hermetistă.

Aceasta explică faptul că până la începutul secolului nostru, pe urmele succesului pozitivismului prometeic, mitul a fost devaluat fie ca o explicație provizorie, preștiințifică și deci incompletă – așa cum este cazul la A. Comte sau Max Müller – fie, invers, ca degenerescența populară a unei povestiri istorice pozitive – către care incită toată școala provenită de la Renan. Mitul a fost multă vreme disprețuit. Chiar și în 1926, André Lalande descrie mitul, în faimosul *Vocabular tehnic și critic al filozofiei*, ca pe „o povestire fabuloasă, de origine populară și nerațională".

În zilele noastre, revalorizarea epistemologică a noțiunii de „mit" s-a produs paralel cu reflecțiile politice ale lui Georges Sorel (1908), cu sociologia tipologică a lui Max Weber (1905), cu estetica nietzscheeană și wagneriană (1880) și mai ales cu *Filozofia formelor simbolice* de Ernst Cassirer (1925), cu „deviația" marxiștilor Școlii de la Frankfurt, mai ales K. Mannheim (1929), și în sfârșit cu dezvoltarea psihanalizei freudiene[38] din primii douăzeci de ani ai secolului, precum și cu înflorirea psihologiei abisale prin opera lui C.G. Jung în toată prima jumătate a secolului.

Această poziție forte s-a consolidat și mai mult prin lucrările antropologilor contemporani: istorici ai religiilor, etnologi, filologi ca Mircea Eliade, Henry Corbin, Georges Dumézil, Cl. Lévi-Strauss, pentru a nu-i cita decât pe cei mai mari.

Grație convergenței, mai mare sau mai mică, a acestor lucrări putem astăzi să dăm o definiție operațională mitului și să plasăm noțiunea de mit în miezul oricărei perspective antropologice contemporane. Mitul apare ca o povestire (discurs mitic) ce pune în scenă personaje, decoruri, obiecte valorizate simbolic, segmentabilă în secvențe sau unități semantice mai mici (miteme) în care se investește în mod obligatoriu o credință (contrar fabulei sau basmului) numită „pregnanță simbolică" (E. Cassirer).

Această povestire nu demonstrativă, ci „vizionară" (H. Corbin), pune în acțiune o logică ce scapă în parte principiilor clasice ale

logicii de identitate („participarea" lui Przyluski, „redonanța" lui Cl. Lévi-Strauss). Prin aceasta, mitul se manifestă ca un metalimbaj (Cl. Lévi-Strauss). El apare așadar ca discurs ultim, povestire întemeietoare (primă sau ultimă, nu are importanță), în care se constituie, departe de principiul „terțului exclus", tensiunea antagonistă fundamentală pentru orice dezvoltare a sensului. Paradoxal, tocmai diseminarea diacronică a secvențelor (miteme) permite coerența sincronică a discursului mitic. În mod genial, Nietzsche stabilise – spre deosebire de succesorii săi „culturaliști" care tind să reducă orice fenomen de cultură la un „tipar" univoc (R. Benedict, Kardiner etc.) – că mitul care întemeiază, de exemplu, gândirea civilizatoare a Greciei, este povestirea despre antagonismul dintre forțele apolinice și forțele dionisiace. Cl. Lévi-Strauss va insista asupra caracterului „dilematic"[39] al discursului mitic. El definește – ce e drept, cam îngust – acest discurs ca pe o „unealtă logică" menită să împace în diacronie entitățile semantice care nu se pot suprapune în sincronie în perspectivele logicii clasice „în același timp și sub același raport". De exemplu, tensiunile și conflictele povestite în faimosul mit al lui Oedip – interpretat „americănește", zice Lévi-Strauss, în comparație cu miturile pueblo – exprimă în ultimă analiză „imposibilitatea în care se află o societate care pretinde a crede în autohtonia omului... de a trece de la această teorie la recunoașterea faptului că fiecare din noi este cu adevărat născut din împreunarea unui bărbat cu o femeie".

Cu alte cuvinte, aparatul dilematic al metalimbajului mitic li se aplică mai cu seamă marilor întrebări cărora știința pozitivă nu le poate da răspuns și pe care Kant le rânduise printre sistemele cu răspunsuri „antinomice": ce devenim după moarte? De unde venim? Care este rostul lumii și al ordinii lumii? Care este rostul suferinței? etc.

Acest caracter dilematic al credinței (*pistis*) mitice fusese intuit mai înainte și formulat în paralel cu concluziile vestitului etnolog în teoria weberiană a „politeismului valorilor" (adică a sistemului axiologic al oricărui individ sau al oricărei societăți în care valorile nu sunt deductibile unele din altele, sau, cum spuneau scolasticii, „convertibile" unele în altele). De aici decurge un determinism „paradoxal" inductor de logici non-bivalente, asemeni

celor studiate în zilele noastre de sistemică sau de teoriile contradictorialului (S. Lupasco, P. Faysse, J.J. Wunenburger etc.).

La fel și lucrările succesorilor lui Freud, O. Rank, A. Adler, C.G. Jung în special, sugerau că nu exista un singur *libido*, ci că în topica definitorie pentru Psyche era nevoie de mai multe forțe antagoniste de structurare a psihismului. Eu însumi induceam din diferite lucrări (1959) că imaginarul – și în special marile imagini-arhetip – din care își extrage mitul încărcătura sa simbolică este format din trei serii de scheme structurale, fiecare izomorfă, și fiecare absolut heterogenă și ireductibilă la celelalte. În paralel, psihologul Yves Durand (1964) demonstra experimental ireductibilitatea regimurilor structurale ale imaginii[40].

Metodele de analiză a unui astfel de discurs „dilematic", „diseminator" sau „contradictorial", trebuie așadar obligatoriu să țină seama de această dimensiune paradoxală a mitului și să trateze povestirea mitică deopotrivă sub unghiul diacronicității diseminatorii, ca și al sincronicității combinatorii (redundanță).

Din aceste reflecții asupra întâietății mitului s-a desprins o metodă de analiză a „textului" mitic (povestire, reprezentare ritualică, iconică etc.), al cărei instigator a fost – reluând ideile lui Campbell (1949) asupra „sincronicității" mitului eroului – Lévi-Strauss în Franța, și pe care în perfecționările ei am numit-o „mitocritică" (1970)[41].

În mod paradoxal – și nu e singurul paradox cu care avem de-a face! – abia în concluzie vom reveni asupra acestei metode, pentru că ea s-a născut treptat din bâjbâielile exploratorii de care dau seama cea mai mare parte din capitolele ce alcătuiesc această carte.

Mai înainte trebuie să ne oprim, pentru a o critica, asupra unei metode contemporane ce a sclerozat prea adeseori critica prin totalitarismul său agnostic care se opunea oricărui demers comprehensiv. Este vorba despre structuralism sau structuralisme.

## NOTE

[1] Cf. G. Durand, *L'imagination symbolique*, P.U.F., ed. 3-a, 1976. Introducere: vocabularul simbolismului. Esențialul acestui capitol a fost publicat sub formă de articol, „Universul simbolului", în *Revue des Sciences religieuses*, vol.

XLIX, numerele 1 și 2/1975, și reluat de R. Alleau, *La science des symboles*, Payot, 1976.

[2] Cf. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Volker* și C.G. Jung, *Types psychologiques*, Buchet-Chastel, Paris, 1967.

[3] Cf. J. Derrida, *Positions*, Minuit, 1972, pp. 40, 50 sq.

[4] Cf. J.-L. Leuba, „Signe et symbole en théologie", în *Signe et symbole.*

[5] Cf. articolul nostru, „Limbaj și metalimbaj", în *Eranos Jahrbuch*, 1970, vol. XXXIX și *infra*, capitolul 2.

[6] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. I P.U.F., 1960, ediția a 11-a Dunod, 1992.

[7] Despre legătura schemelor și arhetipurilor cu suportul biologic, cf. A. Portmann, „Das Problem der Urbilder in biologischer Sicht", în *Eranos Jahrbuch*, 1950, F. Alvedres, „Die Wirksamkeit von Archetypen in den Instinct handlungen der Tiere", *Zool. Anzeiger*, 1939, t. 119 și K. Lorenz, „Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung", în *Zeitsch. für Tier Psychologie*, Berlin, 1943, vol. V.

[8] Cf. J. Soustelle, *La cosmologie des anciens Mexicains*, Hermann, 1940.

[9] Cf. P. Ponsoye, *L'Islam et le Graal*, Denoël, 1957.

[10] Cf. R. Alleau, *De la nature du symbole*, Flammarion, 1958.

[11] G. Schaller, *The Moutain Gorilla*, Chicago, Univ. Press, 1963. Cf. K. Lorenz, *Man meets Dog*, Methuen, 1954. D. Morris, *Primate Ethology*, Weidenfeld and Nicholson, 1967. Cf. J. von Uexküll, trad. franc., *Lumile animale și lumea umană*, urmat de *Teoria semnificației (Bedeutungslehre)*, Paris, Gonthier, 1956.

[12] Cf. H. Laborit, *Physiologie humaine, cellulaire et organique*, Masson, 1961. H. Laborit, *Neurophysiologie. Aspects métabolique et pharmacologique*, Masson, 1969. J.M.R. Delgado, „Agresssion and Defense under Cerebral Radio Control", în *Agression and Defense. Neural Mechanisms and Social Patterns.* (Brain fonction, vol. 5, Los Angeles, 1965). Cf. Van Hooff, „Facial Expression in Higher Primates", *Symp. Zool. Soc. Lond.*, 8/1962.

[13] E. Cassirer, *Die Symbolische Formen*, trad. franc. Minuit, vol. 1 și 2, 1972.

[14] Cf. H. Laborit, *L'agressivité détournée*, U. G. d'Edition, 1970. Cf. J. Derrida, *op. cit.*, p. 48.

[15] Cf. A. Portmann, „Das Problem der Urbilder in biologischer Sicht", în *Eranos Jahrbuch*, 1950, p. 413 sq., și H. Hediger, „Bemerkungen zum Raum-Zeit System der Tiere", în *Schneizerische Zeitsch. für Psychologie und ihre Anwendungen*, 1946, t. V, 4.

[16] Cf. D. Morris, *Le singe nu*, trad. franc., Grasset, 1968, cf. S.L. Washburn, *Classification and Human Evolution*, Methuen, 1964.

[17] Cf. J. Chateau, *Les sources de l'imaginaire*. Edit. Universitaire, 1972. Eu însumi am studiat odinioară „Cele trei niveluri de formare a simbolismului", în *Cahiers internat. de Symbolisme*, nr. 1/1962. Cf. articolul nostru: „Structurile polarizante ale conștiintei psihice și ale culturii", în *Eranos Jahrbuch*, XXXVI, 1967.

[18] Cf. D. Morris, *op. cit.*, p. 33

[19] Cf. E. Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Seuil, Paris, 1973.

[20] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.

[21] Cf. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

[22] Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, 1, Plon, Paris, 1953.

[23] Cf. F. Nietzsche, *Naşterea tragediei*, Denoël-Gonthier, Paris, 1964.

[24] M. Weber, trad. franceze: *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, Plon, 1965 (1905) şi mai ales *Savantul şi politicul*, Plon, 1959.

[25] Cf. de asemenea etologii care au insistat asupra comportamentelor de agresivitate şi apărare ca primordiale. Cf. D. Morris şi R. Morris, *Men and Snakes* şi *Men and Pandas*, Hutchinson, 1961. Cf. de asemenea M. Bastok, D. Morris, M. Moynihan, „Some Comments on Conflict and Thwarting in Animals", *Behaviour*, 6/1953.

[26] Cf. J. Derrida, *La dissémination*, Seuil, 1972.

[27] Cf. M. Beigbeder, *La contradiction ou le Nouvel Entendement*, Bordas, 1973.

[28] Cf. opera lui M. Eliade, şi Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros*, Plon, 1952.

[29] Cf. D. Morris, *op. cit.*, p. 18: „O dilemă se punea deci marilor maimuţe ancestrale: să se cramponeze de rămăşiţele vechii lor păduri, sau să înfrunte izgonirea din grădina Edenului." Morris, pe urmele lui Yerres, Zuckerman sau Lorenz, ne permite să întrevedem o soluţie genetică la faimoasa nostalgie a Paradisului pe care Rank o punea în legătură doar cu traumatismul naşterii.

[30] Cf. G. Durand, „Structura şi funcţia recurentă a figurii lui Dumnezeu", în *Eranos Jahrbuch*, XXXVII, 1968.

[31] Cf. L. Cellier, *L'épopée romantique*, 1954, reeditată sub titlul mai explicit: *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, S.E.D.E.S., 1971.

[32] Cf. articolul nostru „Dualism şi dramatizare: regim antitetic şi structuri dramatice ale imaginarului", în *Eranos Jahrbuch*, XXXIII, 1964.

[33] J. Tulard, *L'anti-Napoléon*, Julliard, 1965, şi *Le mythe de Napoléon*, A. Colin, 1971.

[34] Cf. P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, II, cap. I par. 3, A. Colin, 1969.

[35] Cf. J. Brun, *Le retour de Dionysos*, Desclée de Brouwer, 1969.

[36] Cf. M. Unamuno, *Viaţa lui Don Quijote şi a lui Sancho Panza*.

[37] Cf. G. Dumézil, *L'héritage indo-européen à Rome*, Gallimard, 1949, *Naissance de Rome*, 1944, *Rituels indo-européens à Rome*, 1954, *Tarpeia*, Gallimard, 1947.

[38] Asupra istoriei psihanalizei înainte şi după Freud, cf. excelenta *Descoperire a inconştientului* de Henri F. Ellenberger, Simep Edit., 1974.

[39] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*

[40] Cf. *Structuri antropologice ale imaginarului*, *op. cit.*, şi Y. Durand, *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des univers mythiques*, „Bibliothèque de l'Imaginaire", Espace Bleu, 1988.

[41] J. Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Bollingen Series, Band XVII, New York, 1949.

# Capitolul II

# STRUCTURI ȘI METALIMBAJE*

„Și cum dăm noi un înțeles?... Ca să dăm înțelesul, ne servim de anumite matrici lingvistice care la rândul lor provin din imagini originare."

C.G. Jung, *Rădăcinile conștiinței*

Lingvistica este la modă. Ea urmează același curent de entuziasm intelectual care susține și structuralismul. Aceste două corăbii ale gândirii contemporane plutesc de altfel împreună, și tineri cercetători francezi se aruncă cu încântare în această dublă aventură ale cărei origini imediate au fost slave cu Propp, Polivanov, Trubețkoi, Jakobson, Mathesius, și al cărei prezent pare mai curând anglo-saxon cu Chomsky, Smith, Ch. Sanders, Voegelin, Hill sau Frye. Desigur, știm prea bine, iar Tullio de Mauro[1] a dovedit-o convingător, că această modă nu este decât o reînviere, cu atât mai brutală și mai viguroasă cu cât problemele lingvistice au fost lăsate pe planul al doilea prin „tăcerea lingvistică" a lui Kant și a succesorilor săi. Dar această reînviere, care nu-și caută decât strămoși recenți cu Bopp, Humboldt, Peirce, Bréal sau Saussure, ni se înfățișează nouă – și tinerilor lingviști plini de entuziasm – ca o veritabilă naștere.

Cauzele banale ale invaziei lingvisticii structurale ce pare dintr-o dată să împace curente de gândire atât de disparate ca: formalismul, marxismul, pragmatismul, azvârlindu-i laolaltă pe prințul Trubețkoi și pe revoluționarul Polivanov, acoperind preo-

* Esențialul din acest capitol a apărut în *Eranos Jahrbuch*, XXXIX, 1970, Brill, 1973, sub titlul de „Lingvistică și metalimbaj".

cuparile intelectualilor din New York, Copenhaga și Samarcand, par a sta în ajutorul pe care-l aduc lingviștilor aplicațiile teoriilor comunicării și informației. Cibernetica și informatica se constituie în avangarde victorioase ale reflecțiilor lingvistice și structurale. Printr-un veritabil fenomen de *feed-back*, calculatoarele modelează sau remodelează felul nostru de a gândi. Mașina își împinge exigența până la a constrânge gândirea, căreia totuși îi datorează existența. Astfel, vrând-nevrând, lingvistica modernă contribuie la edificarea acestui univers „cibernetic" în care mașina se substituie, ca model, omului. Așa după cum presimțea Michel Foucault, s-ar părea că asistăm în mod paradoxal la „moartea omului" tocmai în momentul în care „științele omului" par să triumfe aplicându-i acestuia procedeele care au pregătit amănunțit uriașul progres al științei și al metodelor ei, în decursul acestui secol[2].

Putem să ne îngrijorăm mai întâi – și aici se deschide din nou întregul proces al culturii științifice de tip occidental – de faptul că universalitatea concepției lui *homo linguisticus* nu numai că seamănă cu programarea unei mașini electronice, dar mai și subînțelege redutabila inegalitate – fondatoare a tehnocrațiilor noastre politice moderne – dintre „inginerii" științei și turma ignoranților, a celor inapți pentru mecanizarea matematică, a poeților neciberneticieni.

Putem să ne întrebăm apoi dacă în spatele acestor cauze banale ale inflației lingvistice nu se ascund cumva cauze filozofice mai profunde care, dincolo de mașinăriile ciberneticilor și ale informaticilor, dincolo de punerea limbajului pe cartelă perforată, nu fac la rândul lor ca lingvistica și însăși concepția despre limbaj să ia întorsătura pe care au luat-o în Occident în ultima jumătate de secol. S-ar părea într-adevăr că Tullio de Mauro[3] țintește bine – atingând în spatele modernismului cibernetic vechiul binarism aristotelic – atunci când scrie, constatând de altfel falimentul proiectelor de traduceri mecanice: „Au fost abordate studii asupra posibilității de a mecaniza traducerea, de către lingviști și mai ales de către ingineri ciberneticieni, într-o perspectivă aristotelică."

În sfârșit, și ca urmare a unei reflecții orientate spre subminarea unei anume stări mentale și culturale care, în Occident, pare a fi lucrul cel mai bine împărtășit din lume, ne-am putea imagina o altă stare, adică o suită de axiome ale cunoașterii diferite de cele pe care se bazează suficiența triumfătoare și banală a lingvisticii

contemporane. Maestrul meu Bachelard avea obiceiul să regrete, în cursurile sale de filozofia științelor, faptul că știința noastră occidentală a luat naștere în secolele XVI și XVII, prin intermediul mecanicii. El ne arăta câte „obstacole epistemologice" ar fi putut fi evitate și cât s-ar fi câștigat în privința unor cercetări fructuoase dacă fizica ar fi început cu „electrismul". N-am putea oare deplânge și noi faptul că antropologia contemporană a ținut să se reducă la o cunoaștere electronică al cărei model i-a fost dat tocmai de lingvistica structurală? N-am putea regreta și mai profund faptul că lingvistica modernă este sora geamănă – absolut de același sânge – cu informatica și cu teoria comunicării? Într-un cuvânt, nu cumva a fost redus la un model subiectiv unic, deci ipostaziat în obiectivitate, ceva ce, în sine, are funcția de a exprima o subiectivitate multiplă?

În mod paradoxal, tocmai semantismele civilizației noastre au servit, în lingvistică ca și în fizică, drept „obstacol epistemologic". Așa cum scriam acum douăzeci de ani: „În civilizația noastră tehnocratică și analitică, valoarea de schimb maschează și mistifică prea adeseori valoarea de întrebuințare"[4]. Și îmi însușesc pe deplin maxima lui Tullio de Mauro[5] – care răstoarnă complet o afirmație a lui M. Schlick – zicând că „istoria gândirii occidentale ar fi luat poate un alt curs dacă gânditorul grec (Aristotel) ar fi avut mai puțină încredere în existența limbajului".

Desigur, mi se poate oricând aduce obiecția bunului simț împotriva provocării istoriei: că folosindu-l pe „dacă" se poate reconstrui în mod fantezist și fără temei orice istorie, că folosindu-l pe „dacă" putem „să vârîm Parisul într-o sticlă" sau să câștigăm bătălia de la Waterloo. Voi răspunde că această obiecție nu ține din punct de vedere epistemologic: acolo unde se constată un „progres" în devenire – așa cum e cazul cuceririlor științifice și tehnice – *a parte post* permite să-l înțelegem pe *a parte ante*. Electrismul este cel care ne permite să situăm și să înțelegem mecanismul, și nu invers. Ceea ce este propriu istorismului, fidelității oarbe față de firul istoriei – și care se confundă cu sensul ei – este de a pune veșnic plugul sistemelor înaintea boilor *praxis*-ului. Și o dată ce avem de-a face cu un fenomen neîndoielnic „progresist", trebuie să reafirmăm, împreună cu Bachelard, partizanul unei științe definite ca „numenotehnică", faptul că ordinea conceptelor și explicațiilor decurge din progresul pragmatic, și nu

invers. Dar aceasta nu înseamnă câtuși de puțin să adoptăm un scientism naiv, adică exact așa cum au făcut prea mulți lingviști și antropologi „structuraliști": a conferi un punct de plecare *sui generis* unei științe anume – de exemplu sociologică, sau psihologică, sau semantică – nu înseamnă nicidecum a spune că trebuie să înjugăm boii la automobil sau la avionul supersonic. Progresele locale ale diferitelor științe – diversele sisteme de cunoaștere – sunt confundate prea ușor cu imaginea unui progres generalizat în care, de exemplu, progresele ciberneticii sau ale telecomunicației nu numai că ar lămuri, ci ar și explica și deci ar reduce cu totul ordinea cunoașterii din științele umane și în particular din semantică. Electrismul permite desigur să se înțeleagă mai bine mecanismul fizic, dar nu prea e de ajutor pentru înțelegerea biologicului, ecologicului, psihologicului, sociologicului. De ce am vrea ca lucrurile să stea altfel în privința ciberneticii „informatice" și semantismului, și în privința problemelor puse de om și care constituie antropologia?

De aceea, în mod hotărît, aplicând sfatul epistemologic al lui Bachelard, voi încerca să schițez o semantică – o știință a „sensului" limbajelor – întorcând spatele postulatelor cibernetice și informatice care prea adeseori pervertesc cercetarea semantică, și prin aceasta voi renega o întreagă parte – partea de „impas", de „eșecuri" – a lingvisticii contemporane care a pornit-o la drum atât de prost. Mai întâi, trebuie să facem inventarul acelor postulate de bază pe care merge lingvistica contemporană. Bineînțeles, trebuie să afirm de la bun început că nu sunt lingvist, fiind de acord în această privință cu critica pe care mi-o aduce Greimas, dar această incompetență lingvistică nu implică nicidecum – și Chomsky a afirmat de nenumărate ori acest lucru – o incompetență în folosirea limbii. Această precizare a lucrurilor ne face să punem degetul pe dificultatea majoră a lingvisticii (dificultate ce se regăsește în toate științele omului și care pentru A. Comte exclude psihologia, precum și toate încercările de „a te așeza la fereastră pentru a te privi cum treci pe stradă"), care este tocmai cea de nu a avea la îndemână decât limba pentru a studia nu doar limba, ci și întregul limbaj. Primul paradox, și impas, este cel de a încerca să scrii, sau să rostești, o teorie universală a limbajului într-o limbă anume. Este ceea ce trasează de la bun început „cercul lingvistic", în care depășirea teoretică a limbii și a aplicațiilor sale

cele mai angajate nu se face decât cu ajutorul acelei limbi. Dar acest „cerc" și consecințele lui vor apărea și mai bine atunci când vom fi analizat postulatele lingvisticii structurale contemporane.

*

„În raport cu limbajul, toate celelalte sisteme de simboluri sunt accesorii sau derivate. Instrumentul principal al comunicării purtătoare de informație este limbajul."

R. Jakobson, *Essais*, p. 28.

Așadar, ce limbă vorbește lingvistul contemporan? În ce *epistemă* se situează[6]? Este prima întrebare pe care trebuie să o punem dacă vrem să dăm seama despre cele două postulate majore – și intrinsec contradictorii – pe care se sprijină teoria lingvistică. Desigur, eu nu cred ca Foucault că *epistemele* ar fi niște faze bine decupate ale viziunii lucrurilor prin mijlocirea cuvintelor. Eu cred că într-o *epistemă* supraviețuiesc toate sau o parte din cele care o preced. Este ceea ce Bachelard numea un „profil" sau o grosime epistemologic(ă). Astfel se explică modul în care, printr-un anume *phyllum*, Saussure se leagă de Aristotel[7]. Dar bătrânul Stagirit este ca și mascat, în conștiința filozofică a sfârșitului de secol XIX, de straturile epistemologice mai recente constituite din pozitivism, mercantilism economic, neo-mecanicism al informaticii incipiente. Câmpul epistemologic al sfârșitului de secol se deschide, orientat de o îndoită teamă: teama de „sens" – de acel „metafizic" denunțat încă de tânărul Comte și corect observat de un istoric contemporan al lingvisticii[8] – și panica de Absolut, de Transcendent – de „teologic", ar zice Comte –, panică pe care a pus-o în circulație criticismul kantian la începutul secolului și pe care falimentul prometeismului a dus-o aproape de patologic la sfârșitul secolului al XIX-lea. Agnosticismul structuralist tradus prin panica de sens nu este decât tresărirea disperată a lui Prometeu. Cel mai bun mod de a fugi de sens este de a afirma că el se află în mod absolut în relație, în formă și în schimb. Cel mai bun mod de a exorciza absolutul este de a absolutiza relativul, de a evita toate „stră-lumile", „ventrilocii"[9], „metafizicile" și de a te închina la „fenomen", încă și mai feno-

menal atunci când este căutat în maxima subțirime formală. Este ceea ce a văzut bine Noël Mouloud[10] atunci când declară, vorbind despre progresele structuralismului și ale punctului de vedere structuralist: „Astfel, problemele imanente formei lingvistice preiau, într-un anumit fel, ipoteza discutabilă a existenței unui subiect transcendental care ar fi suportul semnificațiilor universale." „Subiectul transcendental" kantian nefiind de altfel el însuși decât o slăbire fenomenologică a subiectului transcendent din teologia și metafizica averroiste[11]. Presimțind poate că mitul ei întemeietor este de pe acum înlocuit în psycheea colectivă de către „zeii cei noi", Dionysos și Hermes, *epistema* noastră de la sfârșitul secolului al XIX-lea, din „la belle époque", este în mod deliberat agnostică, fanatic agnostică. Ea hoinărește de la formă și relațiile formale la fapt, și la umplerea prin istorie[12]. Ea elimină, după cum am arătat, orice iconologie, orice aluzie vizionară ce ar depăși constatarea pozitivistă sau fenomenologică a faptelor – de unde lauda *epistemei* vulgare pentru percepție – sau care ar depăși prin sens arhitectura „admirabilă"[13] a nonsensului, sintaxa vidului. Parafrazându-l pe Bergson, am putea spune că *epistema* din „la belle époque" tinde pe de o parte către algebrizare și, pe de altă parte, către elogiul existențial ca spre două idealuri contradictorii, desigur, dar având în comun lichidarea umanismului, *reducerea* omul la *physis*, fie la hazardul fenomenelor, fie la necesitatea relațiilor deterministe, fie – virtute supremă a filozofiilor istorici – la fatala istoricitate a înlănțuirii faptelor ipostaziate.

Pe acest fond epistemologic se cațără înflorirea lingvisticii structurale în primii douăzeci de ani ai secolului nostru, ani în care s-au elaborat faimosul *Curs de lingvistică generală* al lui Saussure, *Morfologia basmului* a lui Propp și *Tezele* Cercului de la Praga[14]. Aceste opere, atât de semnificative pentru o crispare epistemologică și din care numai ultimele două au fost de curând traduse în franceză, constituie într-adevăr baza și Biblia tuturor lucrărilor de structuralism lingvistic ale celor pe care de Mauro îi numește „cea de a doua generație lingvistică"[15]. Or, această dinastie lingvistică își are sorgintea în două postulate fundamentale care comercializează, ca să zicem așa, *epistema* anilor 1880 prin toată întâia jumătate a secolului XX, până la acea limită, acea criză a lingvisticii structurale pe care o denunță în sfârșit Chomsky în jurul anilor 1950[16].

Primul dintre aceste postulate, bine pătruns de mercantilismul economic triumfător al anilor acelora de la răspântia veacurilor, ar putea fi numit al *schimbului ipostaziat (*sau *generalizat)* sau al *comunicării absolute*. Aceasta e atitudinea în perspectiva căreia de Mauro[17], în mod foarte judicios, denunță profilul „aristotelismului lingvistic", deși el critică pe nedrept subiectivismul aristotelic dintr-un pasaj (16 până la 28) al tratatului *Despre exprimare*. De fapt, țintele ar trebui să fie obiectivismul și paralelismul implicit. Lingvistul, probabil sub influența Școlii logicienilor de la Viena, confundă în demonstrația sa transparența limbajului artificial al științei și procedurile mai opace ale limbajului natural al limbilor. Primul Wittgenstein (cel din *Tractatus*-ul elaborat către 1914), primul Croce (cel din *Critica literară* și din *Estetica* din anii 1894-1900), ba chiar acel Saussure din prima schiță redacțională a *Cursului*, dacă nu subscriu direct la opinia vulgară ce concepe limba drept „decalc", „zugrăvire", „nomenclatură", postulează totuși cu toții că „sensul este inerent formelor lingvistice înseși"[18]. O tradiție multiseculară a scăpat aproape totdeauna din vedere faptul că, în realitate, formele lingvistice nu au nici o capacitate intrinsecă. „Ele sunt unelte, expediente mai mult sau mai puțin ingenioase, lipsite de viață și de valoare în afara mâinilor omului." Altfel spus, „eroarea constă în a afirma și în a crede că frazele și cuvintele semnifică ceva...", scrie judicios de Mauro. Faimosul „arbitrariu" al semnului nu-l înșeală pe Saussure: pentru el, întotdeauna ansamblul semnificant aduce mărturie pentru semnificat.

Cu alte cuvinte, se *postulează* schimbul, schimbul absolut[19] este indiscutabil; se ipostaziază comunicarea printr-un fel de dictatură a limbii (sau a limbajului), întrucât se înțelege de la sine că frazele, dacă nu cuvintele, sunt purtătoare de sens. Este de la sine înțeles că cel care primește (destinatarul) limbajul emis este în comunicare directă și imediată, în actul elocuției, cu lucrul care i se transmite. În loc de o subiectivitate, există o *obiectivare* și o transparență totale ale limbajului.

Mai multe observații se impun în legătură cu această afirmație. Cea dintâi, asupra căreia vom mai reveni, este că ne aflăm într-adevăr într-un climat aristotelic de vreme ce recunoaștem că nu există decât două valori de comunicare lingvistică: valoarea zero, incomunicabilitate în care schimbul nu are loc, și valoarea

absolută pozitivă în care avem comunicare; în aceasta din urmă rezidă finalitatea, precum și ființa limbajului. Școala de la Viena sau chiar cea de la Copenhaga nu-și pot nega filiația cu vechiul logicism al Stagiritului. Limbajul este așadar comunicare absolută sau nu este deloc. Greimas[20] scoate foarte bine în relief legătura de binaritate dintre valorile logice și comunicare, atunci când scrie: „Comunicarea este un act și, tocmai prin aceasta, este mai ales o alegere. Dinăuntrul universului semnificant pornind de la care operează, ca alege de fiecare dată anumite semnificații, iar pe altele le exclude", sau, așa cum declară Jakobson[21]: „Instrumentul principal al comunicării purtătoare de informație este limbajul. În raport cu limbajul, toate celelalte sisteme de simboluri sunt accesorii sau derivate." Altfel spus, limbajul *este* comunicare, limbajul *este* origine a oricărei simbolizări. Este ceea ce eu numesc Ipostaza Comunicării și dictatura limbajului pe care – vai! – o va moșteni o anume psihologie lacaniană...

Tocmai acest punct de vedere – „în opoziție" cu al meu – îl reia pe seama sa Greimas[22] atunci când caută în limbaj „figurile nucleare" constitutive sau „semele", un fel de etaloane lingvistice purtătoare exclusive ale „sensului". Această concepție despre limbaj drept comunicare transparentă a fost, bineînțeles, agravată de behaviorismul cibernetic pe care-l denunță Chomsky atunci când declară: „Sistemul de competență lingvistică este calitativ diferit de orice poate fi descris în termenii metodei taxinomice în lingvistica structurală, de conceptele din psihologie stimul/răspuns sau de noțiunile dezvoltate în teoria matematică a comunicării sau în teoria automatelor simple."

Axiomele care susțin postulatul supremației schimbului sunt cele din logica bivalentă, din mercantilismul economic cu conceptul de monedă-etalon, și de asemenea egalitarismul persoanelor[23]. „Locutor" și „destinatar" sunt considerați egali sub raportul competenței lingvistice. Competența fiind inclusă doar în mesajul informatic, e limpede că nu numai mecanismul cibernetic și de telecomunicații – dezvoltarea acestei lingvistici este paralelă cu descoperirile lui Morse, Edison, Branly, Herz – înconjoară *epistema* lingviștilor de la începutul secolului, ci, mai mult și mai profund decât atât, straturile epistemologice ale egalității drepturilor omului în fața Bisericii sau în fața Statului și ale logicii aristotelice dinamizează în mod diferit postulatul schimbului

absolut. Postulatul acesta e atât de pregnant încât va inspira o bună parte – cea mai criticabilă – din structuralismul lévi-straussian[24], impregnând *Structurile elementare ale rudeniei* și articolele ce gravitează în jurul acestei probleme: „A considera regulile căsătoriei și sistemele de rudenie drept un fel de limbaj, adică un ansamblu de operații menite să asigure, între indivizi și grupuri, un anumit tip de comunicare"; acest schimbism lingvistic se generalizează repede la alte „aspecte ale vieții sociale (inclusiv arta și religia)". Ba chiar, într-un articol de polemică cu Gurvitch, Haudricourt și Granai, Lévi-Strauss afirmă din nou că se poate declanșa această „revoluție copernicianâ... care va consta în interpretarea societății, în ansamblul ei, în funcție de o teorie a comunicării..."[25]. Mergând mult mai departe decât fondatorul ciberneticii N. Wiener[26], Lévi-Strauss scoate la iveală legătura „mercantilă" subiacentă acestei teorii și declară: „Începând de astăzi, această tentativă este posibilă la trei niveluri: fiindcă regulile rudeniei și căsătoriei servesc la asigurarea comunicării femeilor între grupuri, *așa cum regulile economice servesc la asigurarea comunicării bunurilor și serviciilor* [sublinierea mea, G.D.], iar regulile lingvistice la comunicarea mesajelor." Dar o asemenea „generalizare" a schimbului lingvistic – care el însuși este o extrapolare a schimbului economic – nu e nicidecum legitimă. Tocmai această legitimitate este pe drept cuvânt contestată de Chomsky[27] atunci când scrie cu privire la lucrările lui Lévi-Strauss: „Nu putem aștepta de la fonologia structurală să furnizeze prin ea însăși un model util cercetării în alte sisteme culturale și sociale." Altfel spus, în spatele structuralismului lévi-straussian pândește doctrina epistemologic totalitară a „factorului dominant", în contradicție cu întregul „politeism al valorilor" și cu discontinuitățile de obiectivare pe care le-au subliniat corect germanii, de la Max Weber și Ernst Cassirer până la gândirea pătrunsă de germanism a lui Georges Gurvitch.

Rezultatul paradoxal al postulatului „schimbului generalizat" sau „comunicării absolute" este, așa cum foarte judicios subliniază de Mauro[28], scepticismul: izolarea în raport cu un locutor anihilat fiindcă e socotit egal în competență cu destinatarul; formele lingvistice nu au capacitatea intrinsecă de „a garanta transmiterea unui semnificat". Iar simplul fapt al „comunicării" nu poate fi postulat, așa cum a făcut-o lingvistica structurală

clasică, pe urmele teoriilor informaticii și traducerii mecanice[29]. Pățaniile acesteia din urmă sunt așa cum le rezumă Ceccato[30], respectiv că limba (să spunem „un limbaj" de tip lingvistic) nu se definește ca un model izolat de comunicare perfectă în sine: *dictum* trebuie să se refere la *dicens*. Care *dicens* însă nu este el însuși reductibil la un ansamblu de „vorbitori" sociologic și istoric determinați: el diferă totdeauna de la locutor la destinatar, iar între aceștia există *modificare* a informației, așa cum există modificare (cibernetic ienii spun „zgomot", „pierderi") a informației când se „traduce" o limbă într-alta. Altfel spus, postulatul mecanicist al *comunicării absolute*, fiind dezmințit de experiența constantă a însești traducerii mecanice, se prăbușește la fel de absolut cum se punea: el duce de-a dreptul la scepticismul lingvistic, trecând prin solipsism. Chiar acel Saussure al lecției din 30 noiembrie 1908, ca și acel Wittgenstein din *Tractatus*, sau acel Croce din *Estetica* nu pot „să stabilească faptul că semnificatul locutorului se transmite celorlalți; dimpotrivă, totul ne lasă să credem (și voi adăuga că *dictum*-ul lăsat în seama sa propriei și în seama doar a lingvistului confirmă această credință) că el nu este deloc în măsură să le transmită altora semnificatul, ci transmite doar vibrațiile sonore ale cuvintelor sale"[31].

Așadar, în mod paradoxal, postulatul comunicării absolute – sau al schimbului generalizat ori ipostaziat – coroborează pe deplin curentul *epistemei* agnostice care îl poartă. Concluziile lui Heidegger[32] se întâlnesc cu ale lui Croce, pentru care orice discurs este un *unicum*. Însăși noțiunea de „limbă" se destramă, încât ce rămâne este într-adevăr o știință lingvistică posibilă, dar „cu condiția să declare că se consacră construirii unor entități artificiale, lipsite de orice valoare cognitivă"[33], sau, după cum observa Ricoeur, cu condiția ca această știință să nu se vrea decât admirabilul și esteticul edificiu sintactic al unui discurs care nu spune nimic, să nu se mai vrea altfel decât formală, altceva decât sensul unui nonsens fundamental[34].

Exact aici vine cel de-al doilea postulat al lingvisticii formaliste să preia ștafeta de la cel dintâi. Ștafetă preluată de altfel într-un mod paradoxal, căci acest al doilea postulat, care ar putea fi numit *postulatul închiderii formale* sau, referindu-ne la critica chomskyană, al *omogenizării superficiale*, se corelează cu primul de parcă ar vrea să-l întărească. „Linearitatea" semnificanților pe

care o afirmă, faptul că sunt intrinsec suficienți pentru orice semnificație, vine în sprijinul absolutismului lingvistic afirmat de postulatul comunicării absolute amenințat de îndoita „prăpastie" (acest cuvânt îi e foarte drag lui Chomsky) a solipsismului și scepticismului. Dar în același timp – și într-o perspectivă pe care n-ar fi renegat-o estetismul pur al lui Croce din *Estetica* și din *Poesia* – problemele semantismului vor fi escamotate, în favoarea arhitecturii sistemului. Problemele sensului vor fi împinse, de pe nivelul hiposemic unde fuseseră situate de paralelismul fonetic și lexical al aristotelismului lingvistic, la nivelul ansamblului sistemului lingvistic conceput ca sistem închis. S-ar putea spune că insuficiențele semantice denunțate la nivel de *dictum* încearcă să fie recuperate la nivelul acelui *dictum* extins care este seria de *dicta*: ansamblul formulat lingvistic, conceput ca un sistem, ar răscumpăra semantic vacuitatea atomilor semici.

Dialectica celor două postulate funcționează mai întâi la însuși Saussure[35]. Separația radicală pe care o stabilește între *vorbire*, sau actul individual de a vorbi, și *limbă*, ansamblu sau chiar sistem de entități lingvistice de care ne folosim pentru a vorbi, este semnificativă pentru această primă precauție luată împotriva alunecării pe panta solipsismului.

Așa încât obiectul lingvisticii se *închide* clar asupra sistemului lingvistic, prin celebra afirmație cu care se încheie *Cursul*: „Lingvistica are drept unic și veritabil obiect limba considerată în sine și pentru sine"[36]. Nu e vorba să discutăm aici – așa cum o face de Mauro[37] – dacă această faimoasă frază a fost într-adevăr rostită de Saussure. Esențial pentru noi este că ea a fost suficientă pentru a defini ceea ce se numește dogma sau *vulgata* saussuriană. „Limba considerată în sine și pentru sine" împreună cu faimoasa afirmare a arbitrariului semnului[38] sunt suficiente pentru a defini limba – unicul obiect al preocupărilor lingvistului – ca pe un sistem formal, închis în sine, ferit de orice intruziune extrinsecă, prin arbitrariul siglelor sale. Această „închidere" a sistemului și acest formalism sunt chiar întărite de afirmații saussuriene mai autentice: „Toate semnele sunt solidare... cuvântul depinde de sistem, nu există semn izolat"[39]. *Sistemul* izolat și suficient „în sine și pentru sine" este ceea ce conferă valoare semantică semnului, adică ansamblului indisolubil semnificant-semnificat.

Desigur, această noțiune de „sistem" reluată de Saussure de la Schlegel, Humboldt sau Pott, va constitui adevărata revoluție copernicană a întregii lingvistici moderne[40]. Dar ea nu este scutită de apariția unor dificultăți interne relative la „cercul lingvistic" pe care îl implică: definesc termenul și nu găsesc sensul decât datorită raportului care constituie sistemul, dar raportul nu poate fi circumscris, descris și definit decât prin termeni... Un alt paradox și mai grav a fost descoperit în noțiunea axiomatică de sistem: o singură schimbare, o singură mărire sau micșorare de semn schimbă întregul sistem. Altfel spus, când într-un sistem se introduce o singură modificare, nimic lingvistic nu *rămâne* în sistem și nici un ansamblu de referință nu mai este posibil: de unde reticența saussuriană de a aborda problemele transformării sistemelor, ale „diacroniei"[41]. În mod paradoxal, „închiderea" sistemului relativizează în același timp fiecare din părțile sale în raport cu toate celelalte, și îl face monolitic și intangibil sub amenințarea de a cădea în „nonsensul" scepticismului atât de temut.

Așa cum observă Chomsky[42], analiza saussuriană „nu lasă desigur nici un loc structurii profunde în sensul gramaticii filozofice a cartezienilor și celei de la Port-Royal". Este ceea ce legitimează denumirea de *omogenizare superficială* pe care o dau acestui postulat al închiderii sistematice.

Al doilea postulat, combinat cu primul, cercul linearității sistemului unit cu aristotelismul implicit al logicii acestei lingvistici, se exprimă prin *binarismul*[43] de bază drag oricărei lingvistici structurale de la Jakobson la Greimas, trecând – deși cu unele nuanțe – prin Bröndal. „Structurile elementare" care apar la toate nivelurile lingvisticii sunt dualiste: ele se sprijină pe operația binară de conjuncție sau de disjuncție. Limbajului linear – netolerând ambiguitatea sensului – îi corespunde o logică binară. Greimas corelează foarte bine acest binarism cu unicitatea – linearitatea – a ceea ce el numește axa semantică, „numitorul comun" al celor doi termeni. „Trăsăturile distinctive" jakobsoniene, ca și „elementele diferențiale" saussuriene, ca și „semele" lui Greimas, taie, cum s-ar spune, în două axa semică: „O structură elementară poate fi înțeleasă și descrisă fie sub forma unei axe semantice, fie sub cea a unei articulații semice"[44]. Se vede că logica subiacentă acestei semantici structurale nu este alta decât logica binară aristotelică, cea care servește la *a defini* prin genul

proxim (axa) și diferența specifică (articulația semică). Prin acest procedeu al clasificării aristotelice își construiește Greimas exemplul „sistemului semic de spațialitate". Greimas[45], comentându-l pe Hjelmslev, mai adaugă încă, și tot în termeni aristotelici: „Prin urmare, se poate spune că articulațiile semice ale unei limbi constituie forma ei, iar ansamblul axelor semantice traduc substanța ei." Această reacție „nucleară" binară „se identifică la limită cu însuși conceptul de structură"[46]. Autorul își arată fățiș – împreună cu Russell, pe care îl citează – „repulsia față de o semantică ce ar avea pretenția să descrie o substanță psihică", adică o substanță scutită de reducția categorială a atributelor sale clasificatorii și *„punând chiar prin aceasta sub semnul întrebării principiul identității"*[47].

Ceea ce trebuie să observăm este că acest binarism de tip aristotelic, aidoma schimbului absolut, trimite din punct de vedere filozofic la o obiectivare foarte apropiată de obiectivismul naiv al simțului comun. Evitând cu „repulsie" să se refere la vreo individuare psihologică sau culturală și la ambiguitățile ei pline de dificultăți, binarismul optează în același timp și pentru logica lui Aristotel și pentru perceptionismul Stagiritului: Greimas se reclamă în mod foarte logic atât de la binarism, cât și de la perceptionismul lui Merleau-Ponty, la rigoare de la perceptionismul psihologilor formei[48]. Binarismul logic este sistematic cealaltă față a a perceptionismului aristotelic care reglează comportamentul de bază al oricărui animal, inclusiv al animalului rațional. Însăși noțiunea de superficialitate acoperă de altfel – atât istoric, cât și conceptual – deopotrivă linearitatea deducției binare, ca și suprafața de contact pe care o realizează percepția, la intersecția actului subiectului viu cu mediul înconjurător. „Profundul" – drag lui Bergson – se situează dimpotrivă de partea subiectului, de partea non-logicității și a „grosimii" adeseori ambigue, „înșelătoare", a discursului poetic.

Noțiunea axiomatică de superficialitate – exprimată prin linearismul binar al mașinii electronice, ca și prin aprovizionarea perceptivă și, la limită, behavioristă sau cel puțin gestaltistă a semnificanților –, referință de bază a oricărei întreprinderi formaliste, este derivată din vechea concepție a filozofiei occidentale – deosebit de dragă empiriștilor – de *tabula rasa*[49]. Lévi-Strauss, amintindu-și că este un bun filozof, a insistat desigur cel mai

explicit asupra *vacuității* statutare[50] a psihismului uman pe care se sprijină întrega operație structuralistă, inconștientul: „Inconștientul este totdeauna gol sau, mai exact, este la fel de străin de imagini ca și stomacul de alimentele care-l traversează." Nu voi reveni asupra acestei calități a „formalismului absolut" – cum îi spune Ricoeur – profesat de Lévi-Strauss, întrucât am consacrat odinioară un lung articol criticii „absolutizării modelului lingvistic" la ilustrul antropolog[51]. Să nu reținem din această concepție a vidului subiectului mental, scumpă Occidentului, a vidului originar – și nu cucerire a vidului, ca în unele filozofii din Extremul Orient – decât aspectul său axiomatic pentru cele două postulate ale lingvisticii pe care tocmai le-am deosebit. Axiomă culturală care, plecând de la „rațiunea" aristotelicilor, apoi agravându-se prin toate iconoclastiile atât raționaliste cât și empiriste ale Occidentului, circulă în filigran de la averroismul latin până la Descartes, de la Descartes până la egalitarismul abstract din secolul al XVIII-lea și până la diferitele scientisme antropologice din secolul al XIX-lea[52]. În fața *dictum*-ului aristotelic sau pozitivist, se ridică un *dicens* diafan, fără grosime, vid precum ființa din *Metafizica* lui Aristotel sau precum vidul *cogito* cartezian, vid precum statuia lui Condillac. Acest „vid" al ființei subiective, al ființei reduse la copula gramaticală de logica Stagiritului, este o adevărată axiomă normativă, îmi vine să adaug chiar „etică", pentru conștiința occidentală. El se agită între purul formalism al domnului Teste și umplutura anarhică și bulimică a existențialismelor. Unul dintre cele mai pure produse ale sale este conștiința aneantizantă, coroziunea conștențială pe care nu o poate umple frenezia cu orice preț a libertăților desfrânate ale acțiunii.

Axioma cu pricina ne conduce la constelația în aparență disparată a *epistemei* occidentale unde se conjugă vacuitatea ființei, puritatea lui *cogito*, formalismul subiectului transcendental, egalitatea ontologică și metodologică a persoanelor, cu atotputernicia faptului, pozitivismul istoriei, diferențiala disperată a existenței.

„Personalismul" rezumă destul de bine, în datele sale filozofice, punctul de vedere axiologic al *epistemei* occidentale. Îl vedem răsfrângându-se în lingvistică, chiar în pozițiile lingvistice care se vor cele mai „abstracte". Îl vedem de exemplu pe T. Todorov, în remarcabilul său eseu *Introducere în literatura*

*fantastică*[53], cu toată dorința sa proprie tuturor genurilor structuraliste de „a se ridica la un nivel de abstracție", cum se întoarce la o nomenclatură clasificatoare de tip personalist (și făcând, așa cum fac și eu, din belșug apel la psihologia lui Piaget și Freud), în care cele două rețele tematice se reduc într-un mod buberian[54] la „teme ale lui eu" și „teme ale lui tu"; prima este foarte apropiată de personalitatea autistică a lui Piaget (și pe care în mod ciudat Todorov o asociază cu o atitudine mistică, „excluzând sexualitatea"[55]), cea de a doua manifestă personalitatea nevrotică așa cum a studiat-o Freud. Mi se pare semnificativ că voința structurală a autorului recade în cele din urmă în sistemele de clasificare cele mai banale ale antropologiei occidentale. Este ceea ce se petrece și în acel mare efort de rigoare purificatoare care se vrea a fi *Semantica structurală* a lui A.J. Greimas, care până la urmă nu se mai referă la psihologii și psihanaliștii definitiv excomunicați de la abordarea lingvistică a sensului, ci la V. Propp și la E. Souriau. Universul semantic nu se mai reduce doar la *dramatis personae* din psihologie, ci la cele din dramaturgie[56]. Funcțiile „actanțiale" la care se referă autorul sunt rude apropiate ale „rolurilor" pe care Propp le atribuie subiectelor „povestirii populare ruse", sau ale „funcțiilor" dramaturgice pe care Souriau le identifică în *Cele două sute de mii de situații dramatice* din teatrul occidental. Introducerea „actanților"[57] este desigur o complicație din punctul de vedere pur predicativ al „calităților", dar ceea ce ne interesează aici este să constatăm orientarea „personalistă" a unei asemenea complicații. Desigur, folosirea noțiunii de *persoană* este pe deplin legitimă în psihologie și în psihoterapie[58], dar nu este ea oare în semantică, dacă nu o regresiune, cel puțin un regret? Orice analiză semantică a unui limbaj nu ne arată ea, dimpotrivă, că „actanțialitatea" distribuită de părțile discursului, pronumele și formele verbale, se resoarbe mai întâi în „calitățile" situate la nivelul predicatelor, și după aceea chiar la simplul nivel „verbal pur", în care actele fără suport actanțial contează din punct de vedere semantic mai mult decât *dramatis personae*? Voi reveni asupra acestor critici; să observăm în treacăt că ele sunt legate direct de primul postulat al unei noi semantici pe care o voi aborda ceva mai jos. „Actanțializarea" semanticii nu este într-adevăr posibilă decât dacă se postulează „comunicarea absolută sau schimbul generalizat" – și dacă aș vrea să-l tachinez pe lingvistul

Greimas, aș putea psihanaliza (sau socioanaliza!) exemplul prin excelență mercantil pe care are grijă să-l insereze pentru a-și consolida teoria modelului actanțial: lucrarea lui J. Margot-Duclot[59], *O anchetă clinică asupra comportamentelor de investiție*, care trebuie să apară într-o lucrare colectivă, *Economicul și științele umane*.

Astfel, lingvistica, atunci când abordează problemele sensului și se vrea semantică, suferă de un „complex de cultură" care o împiedică – în ciuda dorințelor sale cele mai culturale! – să capete statutul de știință obiectivă. Ne vom întreba dacă, schimbând postulatele semantice ale lingvisticii structurale și ale antropologiilor structurale care decurg din ele, nu se poate împinge înainte cunoașterea semantică. Desigur, va trebui poate să se renunțe la modelul epistemologic al obiectivității fiziciste pentru a pilota cercetarea, și acesta să fie înlocuit cu – poate „să se revină la", cum a spus-o Chomsky – un model de „artă subiectivă"[60]. Dar eficacitatea înțelegerii nu ar legitima oare un astfel de abandon metodologic?

*

> „Schimbul de vorbe nu are nimic de-a face cu încredințarea unui simplu conținut material oarecare. Vorba, la subiectul care înțelege, ca și la cel care vorbește, trebuie să fie elaborată chiar la izvoarele dinamismului interior."
>
> Humboldt, *Verschiedenheit*, p. 210 sq.

Să ne situăm mai întâi pe poziții contrare comunicării absolutizate. „Operatorii" semantici nu au câtuși de puțin aceeași origine ca operatorii algebrici care vizează – prin mijlocirea fizicii și a tehnicilor ei – o operație obiectivă. Operatorii semantici urmăresc un sens, o orientare a subiectului care se numește „comprehensiune". Ei țin de domeniul „întrebuințării" mai curând decât de cel al „schimbului"[61]. Să facem, o dată pentru totdeauna, următoarea observație preliminară: „valoarea de schimb" presupune „valoarea de întrebuințare" și nu invers. Această constatare lichidează o dată pentru totdeauna sofismul „argumentului ontologic" al formalismului structural, de care e bântuită în ultimă

instanță orice lingvistică[62]. Trebuie ca lingvistul să ia în sfârșit cunoștință de „cercul semantic", și să observe că „statutul semnificatului" nu este derivat din statutul semnificantului, iar „cuvântul *câine* nu mușcă"[63]. Dar mai trebuie adăugat și că nici câinele – în sine – nu mușcă: nu-l mușcă decât pe omul sau pe oricare alt mamifer care „interpretează" mușcătura, care „se folosește" de ea în mod semnificativ. Pentru căpușă sau pentru virusul maladiei lui Carré, el nu mușcă.

*Postulatul întrebuințării semantice* relativizează așadar schimbul, dar este el însuși un *postulat al relativizării sensului.* Pe urmele preceptului lui Bachelard pe care-l propuneam în Introducere, vom scoate mai întâi semantica – fie ca și lingvistică – de sub influența exclusivă a telecomunicațiilor. Filozofii și psihologii ne vor lămuri asupra acestui punct mult mai bine decât lingviștii. Încă mai înainte K. Bühler, în a sa *Sprachtheorie*, observase că un limbaj nu este numai simplă comunicare „signaletică", ci și indice „simptomatic", ba chiar criteriu „simbolic". Poate că eroarea naivă a lingvisticii structurale este de a fi confundat (sau subsumat unul altuia) limbajul artificial al mașinilor de comunicat, cu limbajul limbilor „naturale". Or, intențiile celor două limbaje sunt divergente: „Simbolul din limbajul logic părăsește semnificațiile povestirii și dialogului, el nu mai reține decât formele de dependență și modalitățile de certitudine; în schimb, multiplică la nesfârșit regulile de compoziție și de punere în relație funcțională"[64]. S-ar putea chiar concepe limbajul „natural" ca un limbaj bastard, rezidual, ce conotează de bine-de rău aceste limbaje artificiale – motoare ale oricărei culturi – care sunt limbajele științifice și tehnice, juridice și artistice. Or, paradoxal, aceste limbaje artificiale au o intenție de *întrebuințare* mult mai accentuată decât o observă lingviștii în limbajul natural, căci ele par să fi luat rezultatul mașinilor de comunicat și de tradus drept principiul însești limbajelor care au dat naștere respectivelor mașini: iar acest principiu urmărește întrebuințarea, folosirea; este pragmatic. Această intenție de întrebuințare, de exprimare sau de comprehensiune ce primează asupra comunicării este și mai evidentă în limbajul artelor[65].

Dar dacă ne mărginim la limbajul „natural" – care este cel al gramaticii celei mai cotidiene ca și al celei mai rare poezii – putem constata că intențiile sale comunicative sunt secundare

(simple „mijloace") față de alte intenții lingvistice pe care le observă filozoful: expresie, evocare, reprezentare, putere de a simboliza, care au cel mai adesea întâietate asupra intenției de a comunica. Nici chiar dialogul nu este comunicare, ci zămislire dublă, dublă maieutică. În vulgarul limbaj natural, voința pedagogică, formatoare retorică, are aproape tot timpul întâietate asupra intenției informatoare și de comunicare. Trebuie de altfel să subliniem faptul că poate fi obiectivată numai transmiterea, în sine nesemnificativă. Semnificatorii se află la cele două capete ale liniei telefonice, așa cum se află la capetele a ceea ce altădată am numit „traseul antropologic".

Dacă e să-i dăm crezare lui de Mauro, chiar ultimul Saussure, Wittgenstein cel din *Philosophische Untersuchungen*, ultimul Croce și discipolii săi își dăduseră seama de valorile de întrebuințare care întemeiază limbajul natural[66]. Wittgenstein însuși recunoaște că „Orice semn pare în sine mort. De unde capătă viață? De la *întrebuințare*". Cum bine zice de Mauro: „semnificatul unui cuvânt este întrebuințarea sa (*Gebrauch, use*) în limbă".

Desigur, acest postulat al întrebuințării reintroduce în semantică însăși ordinea conținuturilor. Aceste „conținuturi", într-o primă etapă, fac apel la istorie și la sociologie: vechea filologie își ia revanșa asupra structuralismului formal. Astfel reabilitează de Mauro[67] cuvântul (hiposemă) cu toate referințele sale la sectoarele unde este utilizat. „Referința hiposemei la un sector al experienței umane (nu la un lucru) nu e perceptibilă decât în combinație cu toate operațiile și comportamentele ce identifică acest sector în cadrul unei comunități umane." Frazele, „spusele", cuvintele unui limbaj rămân polisemice și vagi, câtă vreme nu sunt angajate într-un context praxic: „Garanția legăturii dintre formă și semnificat în cadrul semnului rezidă numai în întrebuințare, în comportamentul lingvistic"[68] – înțelegând „comportamentul" nu în sensul simplist al behaviorismului lui Bloomfield, ci în sensul de angajare pragmatică.

Primul rezultat al acestei relativizări, care va antrena pe nesimțite și cel de-al doilea postulat, este o „deschidere" a științei limbajului către științele antropologice anexe. După cum scrie de Mauro[69]: „Dacă explorarea sistematică a funcțiilor semantice ale formelor lingvistice nu este făcută de lingviști, ea este o sarcină pe care și-o vor putea asuma foarte bine psihologii, sociologii,

etnologii și istoricii filozofiei și culturii." Comunicarea, schimbul devin relative la sens – și nu se mai absolutizează în formă – accentul nu mai este pus pe relație, ci pe câmpul semantic de primire, ca să spunem așa. Efortul hermeneuticii nu se îndreaptă decât în al doilea rând asupra mijloacelor de comunicare, și în primul rând asupra sensului. Există o absolutizare a sensului care compensează relativitatea întrebuințării. Trebuie să pornim de la această observație adâncă pe care o făcea Alquié[70] meditând asupra jocului suprarealist al „bileţelelor": că orice asamblare pur întâmplătoare de cuvinte (și în care se dizolvă locutorul, emițătorul) capătă totdeauna un sens. Mai bine zis, capătă întotdeauna sens. Altfel spus, limbajul natural trimite la o funcție „bazală" care îi preexistă și îl organizează: funcția simbolică pentru care comunicarea nu este decât o consecință. Este ceea ce au observat E. Cassirer și E. Sapir înainte de L. Sebag[71]. Așadar, nu există nici un loc pentru agnosticism în limbajul uman – în *orice* limbaj uman – care este înainte de toate și prin orice mijloace „donator de semnificație". Nici un „agnosticism" înseamnă din punct de vedere lingvistic nici un scepticism lingvistic.

Acest optimism gnostic este demonstrat în mod pertinent de fenomenul traducerii. Desigur, putem ironiza pe tema *traduttore traditore*. Dar cine nu vede că orice scriere, orice vorbire este transcriere – adică este deja traducere? Cl. Lévi-Strauss remarca în legătură cu limbajul mitic – care după el este tocmai un metalimbaj – că în acest mod de discurs „formula *traduttore traditore* tinde practic la zero"[72]. Prin aceasta opunea – probabil pe nedrept – mitul și poezia. Dar orice limbaj, orice mod de discurs, orice vorbire este traducere, fără ca pentru asta să fie și trădare. Desigur, numai în limbajul fizico-matematic s-ar părea că cele două serii – a traducerii și a modelului – ar fi izomorfe, dar nu faptul că în limbaj natural traducerea necesită „perifraza" face ca ea să nu fie și desăvârșită[73]. Sunt convins că limbajul și analiza lui nu încep, așa cum a crezut toată lingvistica formală, ba chiar și lingviști ca Derrida, cu scrierea, ci cu citirea: omul este un *homo legens* mai înainte de toate, înainte de scriere, de vorbire și de limbă. Asta se înțelege prin faimoasa expresie „cartea cea mare a Lumii", iar a citi înseamnă a o folosi. În fabula cu „trădarea traducătoare" subzistă dogma aristotelică a sensului obiectualizat și obiectiv. Dar sensul este subiectiv, de o subiectivitate cel puțin

transcendentală; orice limbaj exprimă formal acest sens. Există „donare" a sensului de către subiectul uman, iar subiectul uman este acel volum semantic care se întinde de la biografia cea mai confidențială până la dialog, până la jargonul cuprins într-un consens social, până la aspirațiile *subiective* ale speciei zoologice. Așa cum vom vedea mai departe, specia își „citește" mediul în ambientul ei nediferențiat. Inventivitatea este a „lecturii". Este motivul profund pentru care Croce asimila orice limbaj unui cânt, unei „muzici în care realitatea se întrupează, exprimându-se pe sine". Nu e vorba nicidecum – de astă dată, contrar a ceea ce crede de Mauro[74] – despre o *reificare* aristotelică, despre un limbaj calchiat după vreo realitate obiectivă oarecare, ci de o „incorporare" formală a „realității" sensului.

Aceste considerații mă îndeamnă să aduc imediat în discuție cel de-al doilea postulat, care susține contrariul închiderii sistemului drag lui Saussure, *postulatul deschiderii în profunzime*. Antropologia nu începe cu adevărat decât atunci când se postulează profunzimea în „obiectele" științelor omului. Este ceea ce a făcut fără îndemânare Marx la vremea lui cu noțiunea de „infrastructură", pe care a aplicat-o greșit unde nu trebuia; este ceea ce a făcut Freud opunând conținutul latent simptomului aparent; este ceea ce face și sociologia lui Gurvitch[75] preocupată de a stabili „paliere în profunzime"; este în fine ceea ce a generalizat psihologia analitică provenită de la Jung sub denumirea de „psihologie abisală". Introducerea „profunzimii" nu se poate reduce la simplul joc dualist al sincroniei, înălțându-se pe un câmp diacronic sau invers. Nu simplul raport între un plus și un minus de cronicitate este în joc, așa cum foarte profund a văzut-o Chomsky[76]: „...nu o problemă de grad de complexitate este în joc, ci mai degrabă de calitate a complexității". Această intruziune a profunzimii în topologiile plate sau lineare ale lingvisticii structurale va suscita o răsturnare totală a câmpului epistemologic. Mai întâi fiindcă diferența de nivel de profunzime, care este diferență de „potențial", va instaura un câmp epistemologic deschis și nu închis numai asupra substanței fenomenale a datului semnificant și numai a ei, apoi fiindcă noțiunea de metalimbaj se va substitui simplei noțiuni informatice de limbaj; în fine, fiindcă un astfel de sistem deschis cu cel puțin două niveluri implică *ipso facto* adoptarea unei logici non-bivalente.

Desigur, toți structuraliștii serioși și-au dat seama de etajarea obiectului lor de cercetare. Într-un articol celebru, Lévi-Strauss[77] nota că, într-o societate dată, limbajul mitului nu acoperă în mod simetric discursul ritului și depășește cu mult simpla „dialectică" pe care Jakobson o accepta la nivelul staticii și al dinamicii. Într-adevăr, încă de la Aristotel s-a observat că denominația și conotația, „comprehensiunea" conceptului și „extensia" sa nu se suprapuneau, sau mai degrabă se legau în mod invers. Dar ceea ce observă Lévi-Strauss este o homeostazie manifestată în primul rând ca o schimbare de nivel, atunci când spune despre mit[78]: „...mitul este limbaj; dar un limbaj care lucrează la un nivel foarte ridicat, și unde sensul izbutește, dacă se poate spune astfel, să *se desprindă* de fundamentul lingvistic pe care circula la început". Dincolo de foneme, morfeme și semanteme, Lévi-Strauss este obligat să instituie nivelul explicativ al „mitemului". Mitul este deci un „metalimbaj". Chiar lingvistul cel mai strict, ca Hjelmslev sau Greimas[79], recunoaște necesitatea unui postulat metalingvistic pentru a scăpa din „cercul lingvistic" care face ca limbajul său să fie închis în limba pe care o studiază. Un dicționar al limbii franceze este un „ansamblu închis" în care „denominațiile hăituiesc neîncetat definițiile". De unde necesitatea de a introduce conceptul logic de „ierarhie" și de a considera limbajul lingvistului drept „metalingvistic" în raport cu *limba-obiect* pe care o studiază[80]. Mai mult decât atât, „limbajul semantic" nu poate rezulta decât din reunirea a trei *metalimbaje*: „un limbaj descriptiv sau translativ, în care semnificațiile conținute în limba-obiect vor putea fi formulate, și un limbaj metodologic, definind conceptele descriptive și verificându-le coerența internă". În sfârșit, acestor trei niveluri metodologice li se adaugă un al patrulea metalimbaj, metalimbajul epistemologic[81]. Desigur, Greimas, ca și Hjelmslev, rămân – împotriva însești noțiunii de ierarhie pe care o utilizează – la închiderea saussuriană a sistemului, închidere pe care Lévi-Strauss, discipol mărturisit al *Gestalttheorie*, o lăsa – se înțelege de ce! – în suspensie. Căci *Gestalttheorie* a fost prima care a dovedit că formele date de semnificație depășesc domeniul ordinii semnificanților. Altfel spus, întregul este altceva decât sistemul constituit din părți. Deschiderea caracterizează câmpurile de semnificație și nu închiderea.

Noël Mouloud[82] a observat foarte bine lucrul acesta, dându-și seama nu numai că limbajele „artificiale" – ale logicii sau matematicii – inversează modalitățile de certitudine ale limbajului natural, dar și că în cadrul limbajului natural intențiile de semnificare sunt divergente. Ele scapă reducției lingvistice la un sistem închis, deoarece – ca și la Chomsky – diferențele de nivel intențional sunt diferențe de *întrebuințare* a limbii. Mouloud crede așadar că limba naturală se refractă pe trei niveluri neomogene, care nu sunt direct proporționale: nivelul formulării (sau exprimării) semnificațiilor, cel al reglementării sau codificării operațiilor, și în sfârșit – nu cel dintâi ca pentru lingviști, ci chiar cel de pe urmă – nivelul schimbului de informații. În interiorul unei limbi naturale, raportul dintre semne și semnificație poate fi de trei ordine: *sintactic* când ordinea semnelor influențează direct semnificația, *semantic* atunci când ordinea semnelor conține în ea ordinea semnificațiilor, și *pragmatic* atunci când ordinea semnelor polarizează dialecticile semnificației, aceasta din urmă fiind elaborată de acțiune. Tocmai această divergență internă a semnificațiilor limbii explică divergențele dintre școlile lingvistice, după cum unele sau altele dintre ele au pus pe primul plan cutare sau cutare intenție de semnificație. Școala de la Copenhaga, sub îndoitul semn al sistematizării saussuriene și al „pozitivismului logic" al Școlii de la Viena, pune pe primul plan reducția sintactică și aliniază pe cât se poate articularea lingvistică pe logică, „sintaxa obiectului oarecare". Pe câtă vreme funcționaliștii, ca Martinet și Jakobson, introduc deja noțiunea de „putere a materiei fonetice", constatând că nici măcar morfemele, ordine a semnificanților, nu se mai pot reduce la codificarea sintactică; ei înclină astfel să pună accentul pe semantică, constituind deci, după expresia pe care Greimas i-o aplică lui P. Guiraud, o protosemantică[83]. Există în sfârșit lingviști care sfărâmă, în mod deliberat, însuși cercul lingvistic, și pun pe primul plan motivațiile pragmatice ale sensului, cum fac de Mauro, Grzegoczyck, R. Martin sau L. Apostel[84].

Dar este interesant mai ales să vedem cum se dezvoltă noțiunea de nivel – și noțiunile corolare de metalimbaj, ba chiar de metatext – la un lingvist atât de avizat și de subtil ca Greimas. Nu numai că ultimul metalimbaj reperat de lingvist (și chiar meta-meta-metalimbajul cuaternar „epistemologic") – după acest

autor – optează în mod deliberat pentru un sistem de adevăr logico-deductiv, „de coerență internă" (în opoziție cu sistemul de adevăr *adequatio* la o *res*), și prin aceasta ridică – sau abate – cercetarea lingvistică ce se vrea atât de pozitivă, pe terenul cel puțin metafizic al temeiului adevărului; dar, mai ales, chiar în analiza fenomenului semantic se face simțită necesitatea unei rupturi de nivel. Reflecția asupra polisemiei, asupra închiderii redundante a textului, asupra ambivalenței literare îl fac pe lingvist să reia – modificându-l – faimosul demers denivelant al lui Freud, care scindează orice discurs în două planuri: manifest și latent[85]. Nucleul semic ține așadar de „două universuri semnificante[86] deodată, care pot fi desemnate sub aspect operațional drept *universul imanenței* și *universul manifestării*, și care nu sunt decât două moduri diferite de existență a semnificației"; nucleul semic este abandonat în calitatea sa de „bază de apreciere relativ stabilă" în favoarea unui univers semantic mai complex și mult mai fin. De altfel, la rândul lor, cele două „universuri" constitutive ale semantismului se scindează (fie în „niveluri", fie în „categorii", și se pare că în procedura de bipartiție există o ambiguitate fundamentală pentru lingvist), unul spărgându-se în „exteroceptivitate" și în „interoceptivitate", celălalt în „manifestare practică" (sau „dimensiune cosmologică") și în „manifestare mitică" (sau „dimensiune noologică"[87]).

Dar Chomsky[88] avea să se descotorosească în modul cel mai clar de prejudecata formalistă a unității sistemului lingvistic. Sprijinindu-se pe *Gramatica de la Port-Royal*, el arată că există un clivaj ireductibil între firul (fonetic, spune Chomsky, sintactic, aș spune eu dimpreună cu Noël Mouloud) limbajului și ordinea „profundă" a sensului. Oswald Ducrot[89] ne arată, pe un exemplu foarte simplu împrumutat din limba franceză unde se face acest clivaj, că structuralismul „radical" este incapabil de a diferenția sensul a două enunțuri ca:

a) *je te promets de venir* (îți promit să vin)

b) *je te permets de venir* (îți permit să vii),

în care ordinea fonemelor și contextul sintactic superficial sunt aceleași. În capitolul următor mă voi juca puțin, arătând, pe exemplul poemului *Les chats* de Baudelaire, că analiza structurală nu dă nicidecum seama de sensul discursului poetic. Din punct de vedere semantic, (a) și (b) sunt funciarmente diferite: (a) pune

în raport infinitivul care îi urmează (*venir*) cu subiectul (*je*); în timp ce (b) îl pune în relație pe *venir* cu obiectul indirect (*te*). Deci, în spatele „structurii de suprafață" a enunțului, se desprind două structuri profunde divergente K și L:

$$K\begin{cases} a_1\ je\ te\ promets\ (îți\ promit) \\ a_2\ je\ viendrai\ (voi\ veni) \end{cases} \qquad L\begin{cases} b_1\ je\ te\ permets\ (îți\ permit) \\ b_2\ tu\ viendras\ (vei\ veni) \end{cases}$$

Enunțul (a) este obținut printr-o transformare care pornește de la baza (K) $a_2)a_1$, în timp ce enunțul (b) este obținut printr-o transformare având cu totul altă bază (L) = $b_2)b_1$.

Cu alte cuvinte, „transformaționalismul" lui Chomsky acuză lingvistica structurală formală de a confunda niște ordini structurale total diferite, și în particular îi interzice lingvistului să deducă baza semantică pornind de la enunțul fonetic. Această „bază", vom vedea, preexistă și *generează* structura de suprafață, dar nu și invers.

Desigur, raportul dintre ordinea lingvistică de suprafață și ordinea profundă nu este exact același ca acela observat de Greimas între limbă și metalimbaje. Chomsky distinge un clivaj în obiectul studiat, Greimas își ierarhizează procedura la nivelul metodologiei (dacă nu al epistemologiei). Dar rezultatul este același: și într-un caz și într-altul, suntem obligați să plasăm ordinea interpretării (sau a traducerii, sau a transcrierii, adică a lecturii) la un nivel diferit de datul empiric al „limbii naturale". Noțiunile de profunzime sau de metalimbaj nu sunt decât noțiunile cu care operează această constatare despre dezlipirea latentă a sensului în raport cu mijlocul lingvistic manifestat.

Ce semnifică aceste două serii de concluzii care reperează „niveluri" și metalimbaje, cea a filozofului care reflectează asupra „limbajului" și cea a lingvistului, fie el strict mărginit la domeniul său, care, după un studiu lingvistic, reflectează asupra „universului semantic"? Mai întâi și întâi, că limbajul uman, conceput ca sistem închis de comunicare, nu ajunge prin el însuși să-și elucideze sensul. Nu numai lingvistul, orientat exclusiv după teoria primatului comunicării, este obligat să exorcizeze cercul lingvistic prin ipoteza metalimbajelor „științifice", dar și antropologul își poate uni glasul cu cel al filozofului pentru a lua în considerare aspectul expresiv și poetic – adică creativ – al „universului se-

mantic". El se vede atunci silit să observe că la *temelia adevărului acestui limbaj* are loc un soi de aneantizare internă a „limbajului uman" – ba chiar a limbii naturale – prin intenția metalingvistică. Căci în cele din urmă – și în metalingvistica cuaternară pe care o postula Greimas însuși – problema semantică, problema „sensului", este o chestiune metalingvistică ce ține de accesul antropologic la adevărul specific. Postulatul „închiderii" deductive, chiar dacă folosește subterfugiul de a se „înfoia" în metalimbaje, escamotează problematica lui *adequatio* și doboară orice tentativă structuralistă sub loviturile criticii lui Ricoeur: „Salvați sensul, dar este sensul unui nonsens, admirabila organizare sintactică a unui discurs care nu spune nimic." Orice expresie a limbajului uman este însă metalingvistică, întrucât caută sensul mesajului, întrucât este lectură a bunei folosințe a lumii.

În ceea ce privește chiar logica matematică și tentativele formaliste – și structurale – ale axiomatizării hilbertiene, F. Gonseth[90] arată că și aici suntem obligați să facem apel la legăturile infinit deschise ale „metamatematicii": „Rezultă (...) că procesul de formalizare nu reușește să definească, numai el singur și în mod complet, sensul elementelor și procedeelor ce intră într-un sistem formal." Altfel spus, pretențiile structuralismului taxat de Gonseth drept „radical" sunt infirmate prin însăși *aplicarea* sistemului structural.

Nu numai că „limbajul" științific (fie el chiar al lingvistului) este metalimbaj în sensul că își ancorează sistemul de adevăruri exact în afara adevărurilor – în afara „folosințelor", aș zice eu aici – limbii naturale, ci chiar, pe o cu totul altă axă a semnificațiilor, orice limbaj artistic (pictură, sculptură, arhitectură, muzică, ilustrare „secundă" a literaturii) este metalimbaj[91]. Vestitul mod de „a plăcea în mod universal fără concept" – dacă rămânem la această definiție sau mai degrabă la această constatare kantiană asupra artei – nu este decât recunoașterea non-aristotelismului modului de a proceda artistic. Ba chiar, cred eu dimpreună cu Bachelard și cu Dufrenne[92], tocmai „poetica" limbajului artistic este cea care ne dă sensul ultim, semnificația procesului metalingvistic. Muzica, pictura – și în zilele noastre pictura „non-figurativă" – arhitectura acelui Eupalinos[93] care transcria dragostea fetei într-un templu de piatră, toate „artele frumoase", ca și folosirea poetică a limbii care deturnează așa de bine gramatica,

și îi adaugă cel puțin, așa cum constată Jakobson[94], o muzicalitate suplimentară, afirmă caracterul creator, *transformațional* al oricărui limbaj omenesc. Uriașul merit al lui Chomsky și al lui Harris[95], opunându-se statismului clasificator al structuralismului Școlii de la Copenhaga, ca și unui behaviorism cibernetic naiv, este de a fi observat că regulile discursului nu sunt decât niște ordonări *subordonate* invenției definite și nelimitate a exprimării, de a fi văzut prea bine – și de a fi mers în profunzimea acestei constatări – că la urma urmelor limbajul nu are existență *în afara reprezentării sale mentale*. Dacă vrem într-adevăr să vedem ce înseamnă obligativitatea ipotezelor metalingvistice, trebuie să generalizăm noțiunea de „transformaționalitate". Orice încercare de exprimare, lingvistică sau nu – adică orice încercare metalingvistică – este *transformatoare*, nu numai a bazelor sale primare de pornire, ci deopotrivă transformatoare a „lumii" (concepute ca univers, mediu înconjurător, conținând desigur și subiectul uman). Semantica este așadar o praxeologie sau cel puțin o poetică.

Se impune mai întâi o observație, aceea implicată de dubla noțiune de nivel și de judecată de valoare ce desparte superficialul de profund. Fiindcă noțiunea de nivel presupune o diferențiere ce nu se poate reduce la diferențierile binare adoptate de lingvistica clasică:

marcat VS non-marcat (Jakobson)

S VS non-S (categoria semică a lui Greimas), chiar dacă se articulează în sisteme sau pozitivitate (prezența semei S) și negativitate (prezența semei non-S), și se combină în „neutralitate" (absența lui S și a lui non-S) sau în „complexitate" (prezența lui S și a lui non-S), nu scapă nicidecum simetriei logice a principiului de identitate aristotelic A ≠ non-A.

Or, noțiunea de profunzime înlocuiește asimetria sistemului – adică non-omologia sau mai curând non-omogenitatea –, ea introduce o a treia dimensiune logică prin care pozitivitatea nu exclude negativitatea. În lingvistica structurală „radicală", disjuncția acționează orizontal ca simplu contrariu (dacă nu contradictoriu) logic al conjuncției. Într-o perspectivă „în profunzime", decalajul de nivel (care cel puțin este un decalaj de „valoare de întrebuințare") face ca disjuncția să nu fie omologul conjuncției[96].

Trebuie să examinăm aici procedeul care întemeiază și definește noțiunea operatorie de „profunzime". Acest procedeu, ob-

servat încă de la originile reflecției asupra limbajului, se numește dialectică. Nu este nicidecum nevoie să ne referim la Platon, la Hegel și la Marx: noțiunea nu a încetat să reapară în decursul veacurilor. Să notăm totuși că Hegel o lega deja de cea de denivelare a sensului (*Aufhebung*). Filozofii istoriei – a căror reflecție o reia în parte Mouloud[97] – observaseră cu toții că „un sistem (de gândire, o *epistemă*, ar zice Foucault ) nu este în întregime contemporan cu sine însuși". Chiar Michel Foucault, al cărui monolitism epistemologic poate fi criticat, observă că sistemul nu este „sincron", că în el se ivește „o anumită tensiune"[98]. Dar L. Sebag[99] a observat cel mai bine pluridimensionalitatea câmpului ce structurează un sistem de gândire (o „ideologie", cum scrie autorul care este marxist). Oricum, o reflecție asupra istoriei ideilor, o „filozofie a istoriei", are tendința de a ipostazia rezultatul constatărilor sale, Istoria, și de a scăpa din vedere nucleul dialectic profund care se situează – și aici structuralismul în ansamblul său a adus o contribuție majoră antropologiilor – în însăși dinamica gândirii umane, în procesul de fundamentare praxică a adevărului!

Totuși, printr-un curios paradox, se poate constata că structuralismul este în întârziere metodologică față de *epistema* științelor exacte contemporane lui, de unde o anume crispare combativă pe care o semnalam la începutul acestui capitol. Cel care a reperat foarte bine această întârziere logică și metodologică a științelor umaniste și chiar a biologiei, față de metodologia operatorie a microfizicii, este teoreticianul fizicii Stéphane Lupasco[100]. Structuralismele, ca și antropologiile noastre istorice, își trag zilele, toate, din logica bivalentă a lui Aristotel. Or, această logică, pe lângă faptul că este demodată din punct de vedere epistemologic (a fost admirabil denunțată acum mai bine de 30 de ani de către epistemologia fizică a lui Bachelard[101]), conduce fatalmente la o falsificare a obiectului său: „reducția" istoricistă este doar contradictoria exclusivă a reducției „formaliste", una își construiește universul pe reducția lui A. non-A→A, cealaltă pe reducția lui non A. A→non-A. Dar Boole critica această formulă, căci produsul contradictoriilor este în mod riguros o anulare A. non-A→0. Înseamnă că înseși conceptele folosite de aceste hermeneutici, „formalistă" sau „istoricistă", sunt vide, nu mai sunt „operaționale" (cf. această noțiune la Bridgman și Carrel). Aplicarea unei asemenea „reducții" logice la antropologie (istorie,

sintaxă, gramatică etc.) reduce opera la a nu mai fi decât un rezultat, un epifenomen rezidual închis, pasibil de toate contrasensurile analitice. Așa cum foarte bine a observat Chomsky, avem atunci de-a face cu un *ergon*, nu cu o *energeia*.

Or, postulatul profunzimii, atât de fecund cum l-am văzut în antropologia și în lingvistica cea mai contemporană, implică o denivelare energetică. Dialectica nu mai este un rezultat pe care îl constatăm în sechelele istoriei; jocul contrar pe care îl observa Stagiritul între întinderea și cuprinderea noțiunii, fără a-l putea explica, despre toate acestea dă seama o logică trivalentă. Stéphane Lupasco[102] avea să găsească această „logică a energiei" mai întâi, așa cum se cuvine, în „micro-obiectul" fizicii nucleare, apoi avea să-i demonstreze bogăția euristică în biologie și în psihologie. Orice dialectică – și în particular jocul permanenței taxinomice și al diferențialității pe care îl reperează structuraliștii, sau jocul „conjuncției" și „disjuncției" „axei semantice" și „articulației semice"[103], pe care se bazează toate binarismele – este triadică, adică întemeiată pe o denivelare referențială. Ea se înscrie în ceea ce Lupasco numește „logica dinamică a contradictoriilor". Principiul general al acestei logici este:

$$c_A) \bar{c}_P \text{ sau vice versa } \bar{c}_A) c_P.$$

Se introduce, așa cum se poate vedea, pe lângă contradicția $c \neq \bar{c}$ între două „obiecte oarecare", sau mai bine zis între două elemente sistematice („energetice", așa cum indică inițiala e sau $\bar{e}$), denivelarea de potențial $A \leftrightarrow P$, unde A înseamnă „actualizare", în termeni energetici scurgere a energiei, iar P „potențializare", adică retenție, acumulare de energie. Așadar, anularea pe care o denunța Boole privitor la logica binară A. non-A = 0 nu mai este adevărată, avem $e, \bar{e} \neq 0$. Deoarece e este constitutiv legat de $\bar{e}$ (și reciproc). Așadar, excluziunea nu mai acționează, ci doar pur și simplu o diferență de stare energetică. Starea energetică a lui e este diferită de cea a lui $\bar{e}$ (A sau P), deși sunt legate între ele într-un sistem de *implicare* care numai el le poate *defini*. Introducerea noțiunilor energetice (împrumutate din electricitate), de actualizare și potențializare, adică de situare a unui „obiect" – aici, a unui „sistem" – pe două niveluri energetice diferite, este capitală pentru înțelegerea fenomenului profunzimii și etajării lingvistice „ierarhice" în „bază" și „derivații" sau în metalimbaje. Ea este fundamentală pentru a înțelege „relația" dintre semnificație și

punerea ei în formă „superficială". Ea *întemeiază* „relația" între termenii „diferiți" pe care o postula structuralismul formal[104]. Această „dialectică constitutivă" sau integrată care este antagonismul energetic de care dă seama logica modernă permite să ne apropiem foarte mult de explicarea faimoasei „ambiguități" pe care o găsesc lingviștii și antropologii în orice operă umană[105]. Este ceea ce face ca „diferența" să nu poată fi gândită fără „asemănare", ca „sincronicitatea" și „diacronicitatea" să fie inseparabile, în sfârșit, ca structura să nu fie nicidecum un sistem „formal" pur, ca ea să se sprijine totdeauna pe un *material energetic „de circumstanță"*.

Împreună cu pragmaticienii, cu marxiștii neortodocși, împreună cu epistemologia contemporană, eu nu pot accepta critica pe care Greimas o adresează unei astfel de concepții despre structură, pretinzând autonomia nivelurilor de semnificație și opunând între ele „sistemul" închis și „procesul" deschis, revendicând noțiunea de structură *doar* pentru închiderea sistemului[106]. Iar opoziția mea față de Greimas – în întregime „praxică" și genetică – vine de la faptul că eu revendic pentru structură (sau „sistemul" structural) deschiderea sa *constitutivă* asupra „conținutului" său, „materiei", „genezei" sale sau, cum spune Greimas cu un anume dispreț, a „simbolismului" său. Martinet și Jakobson, care nu pot fi bănuiți de „reverie mistică", văzuseră ei înșiși prea bine că semantismul era o deschidere a sintacticului către un material semnificativ pus în acțiune (în cazul studiului lor, „fonemul" în poezie). Tocmai întrebuințarea naște „ambiguitatea" constitutivă a procedurii metalingvistice a sensului. La rândul meu, aș putea ironiza angelismul unei anume lingvistici structurale care „ipostaziază" închiderea sistemului și mecanismul taxinomic al binarității[107].

Entitatea lingvistică, cu structurile sale autonome, ar fi, în termenii acestui angelism, „intraductibilă" în alt limbaj: dar asta înseamnă să uiți necesitatea epistemologică și metodologică a propriilor „metalimbaje" ale lingvisticii înseși. În realitate, fenomenul *central* al lecturii, adică al traducerii, și acela mai general al transcrierii, ba chiar al explicării, este mai fundamental decât închiderea idiomatizantă asupra unui sistem telegrafic de comunicare[108].

Fapt este că o logică trivalentă, ce dă seama de profunzime, implică acea „epistemologie deschisă" pe care eminentul meu coleg și prieten Ferdinand Gonseth[109] a solicitat-o neîncetat.

„Sinteza dialectică", pe care el o proclamă în numele deschiderii epistemologice, este de altfel foarte apropiată de „logica energiilor antagoniste" promulgată de Lupasco în numele dialecticii metodologice. Ea implică faptul că „încercarea de a asimila limba și funcțiile sale cu un sistem formal" rămâne problematică: *„reducerea completă a discursivului la formal nu pare a fi realizabilă"*.

Dar important pentru mine – împotriva lui Greimas, care îmi interzice să mă folosesc de termenul „structură" sub pretextul că sistemul în care îl folosesc nu este închis asupra formelor lingvistice – este faptul că la Gonseth ca și la Lupasco modelul structural este căutat într-o regiune epistemologică realmente euristică și care nu este cea a unui sistem lingvistic. La Lupasco, drept referință servește un model energetic (de tip microfizic), la Gonseth – care, după ce relevă, cum am făcut-o adesea și eu, însușirea tardivă de către lingvistică a noțiunii de structură – modelul de referință structurală este împrumutat de la procedeele matematice[110].

Este însă remarcabil că, și într-un caz și într-altul, ajungem să modificăm considerabil definiția formalistă a structurii, așa cum o dădea Hjelmslev[111]: „...este legitim din punct de vedere științific să descriem limbajul ca pe o structură, adică *o entitate autonomă de dependențe interne*", sau așa cum o formulează Lalande: „...ansamblu al unui tot format din fenomene solidare, fiecare dintre ele depinzând de celelalte și neputând fi *ceea ce este decât prin relația sa cu ele*". Acestei structuri închise și fatalmente tautologice, noțiunea de nivel epistemologic (sau „strategic", cum scrie Gonseth și Lévi-Strauss după el) îi impune o altă definiție deschisă: conținutul dinamic (sau genetic) al fenomenului implicat derivă sistemul structurat într-un alt sistem structurat și servește drept „reductor de asemănare". Altfel spus, totul se petrece ca și cum structura ar fi un sistem al tensiunii antagoniste dintre niște forțe de reducție de diferențiere și niște forțe de reducție de asemănare, dar energetica sistemului este preluată din altă parte decât din sistemul primitiv[112]. Or, cum scrie Lupasco, orice sistem structural este un sistem transfinit, „un sistem de sistem etc.", și tocmai această „deschidere" constituie eficacitatea modelului structural. A structura, a analiza în mod structural un obiect, înseamnă a distinge sistemele antagoniste din el și a pune pe primul plan tensiunea energetică dominantă într-un „moment" privilegiat al studiului structural.

*Postulatul profunzimii* introduce prin urmare o modificare radicală a noțiunii de structură așa cum este ea anexată de către formaliști. Dialectica, energetica, deschiderea epistemologică, remodelând noțiunea de structură, fac din ea mai întâi o structură transformațională și chiar prin aceasta – față cu închiderea „non-figurativă" a lingvisticilor formale – o „structură figurativă", adică o structură având rostul de a explicita un sens ce, prin natura lui, îi scapă. Dar această valorizare a negativității din sânul modelului structural atrage de asemenea după sine o consecință ușor reperabilă în terminologia structuraliștilor celor mai consecvenți: axiomei vidului subiectiv i se va substitui axioma umplerii subiective. Umplere care nu este o „completudine", căci ambiția vidului formalist era în fond de a defini o *completudine a vidului*. Gonseth[113] a arătat prea bine că *incompletudinea* era consecutivă oricărei aplicări a vreunei axiomatici, nu altceva decât ceea ce numesc eu „figurativitatea" unei structuri. „Figură" înseamnă că „ființa" figuratului este absent, dar că esența lui este prezentă, cumva în „negativ", în „golul tiparului lui". Postulatul profunzimii se deschide asupra unei filozofii a golului, adică a dinamismului umplerii.

Postulatul profunzimii nu numai că implică o altă logică decât cea bivalentă – deci o deschidere energetică – dar ne permite și să înțelegem mai bine încăpățânarea structuralismului formalist de a așeza postulatul deductibilității (sau criteriul adevărului prin coerență) alături de o psihologie rațională a *vidului* de bază al conștiinței. Vidul originar[114] (opus umplerii figurative a sensului sau a experienței) garantează linearitatea semnificanților și reducerea rațiunii la o simplă putere de înregistrare sintactică (la fel ca în formalismul kantian). Teza vidului mental, care se desenează ca urmare a *cogito*-ului cartezian și a averroismului său implicit, coroborează agnosticismul cu empirismul, cu criticismul și apoi cu pozitivismele. Interesant de constatat este însă nu numai că această poziție este psihologic de nesusținut de la Freud[115] încoace, ci și că structuraliști și filozofi ai structurii din cei mai consecvenți încearcă să o înlocuiască – cu mult succes euristic – prin conceptul operațional de „scobitură". Însăși noțiunea de „profunzime" – precum și schema imaginară legată de aceasta[116] – implică într-adevăr schema conținătorului „scobit", a albiei râului, a formei ultime, a infrastructurii, la care tot restul nu este decât

modelare „derivată". Legătura dialectică acționează din plin în sânul concepției „scobiturii", pe câtă vreme în spațiul plat propus de „vid" ea nu putea acționa. Vidul și scobitura nu sunt câtuși de puțin pasibile de aceleași manipulări și de aceeași ordine topologică: vidul este un virtual (precum imaginea în oglindă) pe care-l reglează simetria, scobitura este un potențial pe care îl reglează omologia[117]. Chomsky a semnalat corect – privitor la caracterul înnăscut al gramaticii pe care îl susține – o noțiune foarte apropiată de cea a „scobiturii" metalingvistice la Ch. Sanders Pierce: este vorba de noțiunea operatorie „de abducție", sau legea limitării ipotezelor admisibile, „studiu general al *limitelor* și *capacităților* [sublinierea mea] inteligenței umane". Metalimbajul (cuaternar, deoarece este opțiune epistemologică, așa cum bine a văzut Greimas) simbolismului scobiturii orientează în mod fructuos reflecția filozofică – ba chiar lingvistică – spre o înțelegere dinamică a problemei semnificației.

Astfel, Noël Mouloud[118] observă că „limbajul" pictural ne introduce într-un „spațiu care are dimensiunile unui act sau ale unui scop. Acest spațiu se *scobește*, ca să zicem așa, pierzându-și consistența obiectivă de spectacol, pentru a primi în el prezența *ego*-ului." El insistă în repetate rânduri asupra acestei semantici „scobite" a artei picturale, datorită imaginii adâncurilor care este „ancorarea", aruncarea sau ridicarea ancorei. Aceeași observație ar putea fi făcută pe seama „structurii în profunzime" a muzicii: nu numai că epistemologia muzicală este obsedată de limbajul profunzimii, al denivelării (sunete „grave", subiect și contrasubiect, motiv, leitmotiv etc.), dar și semanticitatea muzicii constă exclusiv în rețeaua ei de primire a „sensibilității" interpretului sau a auditorului. Muzica este un gol sonor. Ea constă mai înainte de toate în a-i propune trupului o receptare ritmică, sensibilității acustice o receptare melodică, inteligenței o receptare armonică etc. Așa cum femela îi propune masculului o întâmpinare (receptare) în care el se împlinește.

Dar este și mai interesant de constatat, la un tânăr și talentat critic[119], care se reclamă totuși de la „structuralism", cât de legată este noțiunea operatorie de gol de intuiția foarte chomskyană a denivelării dintre numărul indefinit al derivațiilor de suprafață și numărul finit de „structuri profunde": „Considerăm opera literară drept o structură ce poate căpăta un număr infinit de interpretări...

sarcina noastră este descrierea acestei structuri *scobite* [sublinierea mea] pe care o impregnează interpretările criticilor și ale cititorilor." Dar „scobitura" nu e nicidecum vidul, o scobitură cere un relief, pe cel al obiectului turnat atunci când ea este matrița, pe cel al matriței atunci când ea însăși este materialul turnat în matriță. Un „vid" nu cere nici un plin. Un vid nu este niciodată „vid de ceva" anume, pe când golul este gol de un anume plin, și nu de orice umplutură.

În încastrarea sau mai curând în arhitectura tectonică a metalimbajelor – în care se situează obligatoriu orice reflecție lingvistică – întrebuințarea umană este cea care, în definitiv, reglementează și ordonează întinderea „goală" a operelor „artistice" (în sensul de creații non-ustensilitare, dar direct „utilitare") ale omului. Astfel, postulatul profunzimii – în mod paradoxal, pentru că adeseori profunzimea este azvârlită cu dispreț în ograda metafizicilor ventriloce! – coroborează postulatul întrebuințării lingvistice. Și unul și altul converg către acest dublu adevăr – *fundamental* – care trebuie explicitat în concluzie: și anume că orice „extracție"[120] a sensului (orice „înțelegere") unei limbi omenești este o operație metalingvistică, deci că *referențialul* oricărui „limbaj" uman trebuie căutat în infinitul proiect uman ce subsumează acest limbaj: doar o explicație antropologică exhaustivă poate da seama de modalitățile înțelegerii noastre.

*

> „Pesemne că posedăm un fel de schemă sau un fel de schiță de ansamblu a obiectului către care ne-am putea hotărî să ne îndreptăm atenția, fie și numai pentru a-l putea recunoaște."
>
> Coleridge

> „Astfel, am îndreptat o privire nouă nu numai asupra structurii limbajului, ci și asupra condițiilor preliminare achiziției limbajului și asupra funcției perceptuale a sistemelor abstracte de reguli interiorizate."
>
> N. Chomsky, *La linguistique cartésienne*, p. 112.

O dată în plus, trebuie să depășim obstacolul epistemologic care, provenind din perceptionismul aristotelic, a corelat tot-

deauna sensul cu proprietatea unui obiect. Fiindcă, dându-ne seama de neajunsurile intrinseci ale proiectului formalist pe care s-a modelat lingvistica „radical" structuralistă, va trebui să ne întoarcem la o teorie a lui *adequatio*. Dar trebuie să înțelegem că teoria lui *adequatio* nu trebuie plămădită la rândul ei după modelul de *adequatio* macrofizicist și ustensilitar: întrebuințarea are întâietate asupra uneltei așa cum are întâietate asupra schimbului[121]. A ne întoarce, așa cum facem noi, la *praxis*-ul uman fundamental nu înseamnă a-l reifica și a-l aliena în mijloacele tehnologice de producție. Utilizarea nu înseamnă utilitate, după cum aceasta din urmă nu înseamnă întrebuințare. Trebuie să reluăm, în lumina datelor antropologiei contemporane, proiectul kantian de revoluție „copernicianã". Gravitația nu se mai face de la „inteligență" (sau de la „concept") cu referire la lucruri – la fenomene (sau la „cuvinte"!) – ci lucrurile și cuvintele sunt acelea care se referă la intelect, la un intelect reabilitat, după secole de eclipsă averroistă, la rangul de intelect *agent*. Mai mult încă, și contrar conceptelor kantiene, cuvintele și lucrurile nu mai gravitează în jurul unui *cogito* formal și pasiv – mașină constantă de forme *a priori* și de categorii vide –, ci în jurul unui existent uman înzestrat cu o specificitate plină și complexă. „Golul" operelor omului ne revelează și „simbolizează" plinul proiectului său specific. Dacă, așa cum a observat Mouloud, după Bachelard, una din axele metalingvistice este îndreptată spre lume datorită științei și tehnicilor sale, alta – și nu cea mai neînsemnată – este îndreptată către subiectul originar al oricărei metalingvistici: Omul primordial, *Homo poeticus, Homo sapiens* – filozoful – fiind, cum spune Bachelard, nodul acestor două axe metalingvistice divergente. Desigur, conform celebrei maxime – pe care în calitate de practician mi-o însușesc – omul trebuie să „transforme" lumea, dar ceea ce trebuie adăugat e că această „transformare", dacă nu vrea să fie soluția definitivă de înstrăinare a proiectului uman, trebuie să se subordoneze proiectului poetic, proiectului acelei transformări primordiale care este împlinirea omului. „Devenirea" praxică a omului, așa cum bine o văzuse un anume hegelianism, trebuie să fie supusă împlinirii Omului „total" sau, aș zice, mai bine: „plenar".

La intersecția acestor două axe metalingvistice extreme: algebrizarea intervenției asupra lumii și cântecul de dorință și de

speranță umană din operele de artă, se situează „limbajul natural", un soi de reziduu somptuos al progreselor și proiectelor unei culturi. Limbajul păstrează de la cele două componente metalingvistice ale sale două intenții divergente: pe cea a comunicării operaționale și pe cea a exprimării patetice. Dar adevărata semantică (adică aceea capabilă de a elabora un sistem pertinent și explicativ al sensului) se situează la nivelul axelor metalingvistice. „Limba naturală", de altfel, ascunde în sine nucleul semantismului antropologic, nucleul oricărui metalimbaj: acesta nu stă nici de partea claselor și axelor semantice, nici de partea distribuțiilor actanțiale, ci de partea verbului pur[122]. Nu altceva am vrut să spun – și cred că am spus-o asemeni lui Bachelard, cel din *Poetica spațiului* – atunci cînd mi-am întemeiat propria clasificare semantică pe *verbe* mai degrabă decât pe substantive sau predicative. Aceste verbe, desigur, pot să fie tratate de lingvist, dar conținutul lor energetic vine de la metalimbajul simbolic care este cules deopotrivă de către psiholog la nivelul de „reflex dominant" sau de *libidines* mai mult sau mai puțin latente, cât și de către istoricul culturilor – și de către antropologul religiilor – la nivelul ansamblurilor artistice, mitice sau culturale. Nu e cazul să respingem deopotrivă și verbul, și acțiunea, așa cum face doctorul Faust, căci verbul este manifestarea – „potențializarea" – acțiunii: el este acțiune „în gol".

Putem deci foarte bine să afirmăm că pentru om: „La început era Verbul[123]. Toate au fost *făcute* de el și nimic din ce s-a *făcut* nu s-a făcut fără el."

Firește, sezisez aici ironia anumitor critici care vor taxa imediat această ipostază a verbului drept „misticism" platonician. Le voi răspunde că mă aflu aici în bună tovărășie – nu numai filozofică, împreună cu Jung, Bachelard, Cassirer – ci și lingvistică, împreună cu Noam Chomsky care se reclamă de la Humboldt, Schlegel, de la Descartes și de la *De Veritate* a lui Herbert de Cherbury, de la Leibniz și de la platonicienii englezi, de la Coleridge, de la Cudworth care, în mod explicit în al său *Treatise concerning Eternal and Immutable Morality*, se întoarce la teoria platoniciană a lui *Intellectus agens* [124].

Altfel spus – împreună cu Platon din *Menon* pe care-l citam în epigraf acum cincisprezece ani la lucrarea mea asupra „structurilor antropologice", ca și împreună cu cel mai recent

Chomsky[125] – trebuie să facem apel în primul rând la un caracter de a fi înnăscut al verbului, dacă vrem să recunoaștem fenomenul metalingvistic de „competență" a oricărui limbaj. „*In Principio erat Verbum*" se completează cu „*erat lux hominum*".

Praxica verbului nu este așadar pragmatismul unui anume behaviorism: ea nu urmărește rezultatul reificat al acțiunii, ci se constituie în însuși actul creator, act care este una cu procesul verbal al numirii sau, dacă preferăm, cu „chemarea" imperativă a „Numelui Propriu". Astfel, verbul se va arăta în modul cel mai natural drept o față – antropologică și, de ce nu, antropomorfică – a vieții: „*In ipso vita erat*"[126].

Remarcam, acum mai bine de cincisprezece ani, că rădăcinile ultime ale trasculului sensului – „trasculul antropologic", cum îl numeam atunci – trebuiau să se refere la una din extremitățile sale din planul reflexelor dominante pentru specia umană. De Mauro, deși marxist, și deci mai angajat în cercetarea derivărilor socio-culturale, observă după G. Mounin că există niște *Universalii* comune, *biologice*, ce fac posibil un minim de înțelegere prin folosirea semnelor lingvistice. *Intellectus agens* este un *Intellectus* „viu".

Chomsky[127], inspirându-se din lucrările biologilor Eric Lenneberg, Konrad Lorenz, precum și ale psihologilor geneticieni ca J. Mehler și T.G. Bever, arată că biologia și psiho-fiziologia genetică pot, după vorba lui Lorenz, să facă „posibilă o clarificare asupra formelor *a priori* ale gândirii umane prin studiul aprio-rismului ipotezelor înnăscute prezente în organismele sub-umane". Și lingvistul adaugă următoarea ipoteză – care respectă principiul economiei drag oricărei științe – pe care totdeauna mi-am însușit-o atunci când am împrumutat atât de la Betcherev noțiunea de „dominantă reflexă", cât și de la Jung pe cea de „inconștient colectiv": „Avem puține motive de a ne îndoi că ceea ce este adevărat pentru organismele inferioare nu ar fi adevărat și pentru organismele umane"[128].

Iar acest caracter înnăscut biologic – ba chiar mai precis zoologic – conjugat cu stratul cel mai profund al „nivelurilor de formare a simbolismului"[129] și motivându-l, a fost în mod magistral legat de problema semanticii de către un biolog. Jakob von Uexküll, în valoroasa cărțulie *Teoria semnificației*[130], arată convingător că *semnificația* în domeniul viului:

1) Așa cum a demonstrat și lingvistica chomskyană, nu este omologă formei: „Ordinul de a lua semnificație și ordinul de a lua formă nu sunt identice"[131].

2) Că purtătorul de semnificație – în lumea celor înconjurătoare devenită chiar prin aceasta „mediu" – este legat, *întemeiat* de către „utilizatorul" semnificației în subiectul viu; o subiectivitate care transcende radical deductibilitatea „obiectivă" este cea care hotărăște asupra sensului.

3) Rezultă de aici, în cazul pânzei de păianjen[132], că semnificația este o „creație" (pânza) „în gol" – și fără simetrie formală – a adecvării utilizatorului (aici, răpitor) de semnificație și a purtătorului de semnificație (prada). Uexküll utilizează mereu în tratatul său metafora ilustrativă a „compoziției muzicale" și a „contrapunctului"[133]: „Pânza, și nu musca este propriu-zis scopul pânzei. Dar musca formează contrapunctul și motivul în construcția pânzei." Fără să ne jucăm cu vorbele, am putea spune că *subiectul* este dat înaintea contrasubiectului sau „răspunsului". Există deci o *compoziție naturală* al cărei loc de manifestare este fenomenul semantic.

4) Acest „acord" – foarte apropiat de „corespondențele" poetice – ne cere o dată mai mult să facem apel la un metalimbaj care transcende spațiul și timpul în care se promulgă această compoziție: „Lucrurile nu se așează numai în cele două dimensiuni ale spațiului și timpului: *lor li se adaugă o a treia dimensiune, cea a mediilor în care obiectele se repetă în forme mereu noi*"[134].

Subliniez această frază hotărâtoare care încheie micul tratat al lui Uexküll: ea condensează și rezumă demersul meu și pe cel al lui Chomsky, care conjugă noțiunea de profunzime (a treia dimensiune) cu cea de permanență a structurilor profunde, a repetițiilor bazale și a generării infinite de forme „superficiale". Noțiunea de *mediu* este capitală: ea începe cu corpul, „întruparea" biologică *specifică* ce-i formează pe utilizatorii de semnificație.

Aceasta explică faptul că schemele verbale inițiale, în număr restrâns din punct de vedere biologic și mai ales zoologic la specia umană (așa cum restrânși sunt în universul fiecărei specii utilizatorii de semnificație – exemplul celebru al căpușei este prezent în memoria tuturor cititorilor lui Uexküll), vor fi formate – sau mai bine zis „informate sau transformate" – la diferite niveluri de investire *praxică*, în ceea ce E. Mounier numea „ambiante".

Putem să le denumim „medii" etajate ale transformării genetice: nivelul triplei pedagogii, cea foarte afectivă a lui *homo infans* foarte bine studiată în psihanaliza freudiană, cea a lui *homo ludens*, studiată de Huizinga[135] și chiar de geneticieni ca Wallon și Piaget, în sfârșit – de ce nu? – cea a lui *homo loquens* al lingviștilor, nivelul luptei pentru viață adultă care îl dă pe *homo faber*, pe *homo economicus*, ca și pe *homo politicus*... Dar toate aceste „declinări" ale genului *homo*, toate aceste operații transformaționale perfect reglate, se referă la matricea primă, reperabilă, din orice operă umană, și *a fortiori* din orice limbaj uman, care constituie „înțelepciunea" proprie a speciei, a speciei pe bună dreptate numite *homo sapiens*. Desigur, această înțelepciune apare și ea drept „golul" ultim în care sunt în cele din urmă utilizate semnificațiile. Ea este într-adevăr apofatică. Dar pentru asta nu e mai puțin *reală*, de vreme ce se poate, din aproape antropologic în aproape antropologic, să-i deslușim contururile și să-i descriem chemările.

Astfel, orice studiu al unui „obiect" uman trimite obligatoriu la toate palierele, în profunzime, din care e constituit omul, ca utilizator de semnificație. Limba trimite la ipoteza lingvistică a metalimbajului, acesta din urmă trimite către „Gramatica Universală", aceasta la rândul ei implică o semantică ale cărei rădăcini trimit în cele din urmă la toate straturile accesibile ale „mediilor" umane din care se adapă omul și din care „ia" și *utilizează* semnificații specifice. Cu alte cuvinte, reflecția „structuralistă" asupra limbii naturale, departe de a putea să se închidă asupra unui sistem pur formal, ne trimite mai întâi la o „poetică" generală a proiectului semnificator uman. Poetica generală este inclusă într-o antropologie generală în care nu trebuie lăsat deoparte absolut nici un aspect, fiindcă totul poartă pecetea vocației speciei umane. Așa cum credeam acum douăzeci de ani, *nu antropologia trebuie să fie structurală, ci structuralismul trebuie să devină antropologic „la modul figurativ"*. Într-asta constă inițiala și indispensabila revoluție copernicană. Sau poate ar trebui să spunem că s-a abuzat de Copernic și că ar trebui să ne întoarcem în mod revoluționar la Ptolemeu!

În concluzie, și pentru a stârni (asemenea lui Uexküll, care punea drept *motto* la cartea sa: „Închinată binevoitoarei atenții a adversarilor mei științifici") mirarea criticilor mei, preiau din nou

concluzia – atât de ironizată – pe care o trăgea Croce din reflecția sa asupra limbajului: „Încercările de a explica înțelegerea reciprocă prin vorbire a oamenilor datorită unor imitații, asociații, convenții, interferențe și similitudini sunt insuficiente și neputincioase... Doctrina despre *Communicatio idiomatum* prin opera lui Dumnezeu... chiar în forma ei mitologică cuprinde adevărul: oamenii se înțeleg între ei pentru că ei toți există, trăiesc și se mișcă întru Dumnezeu."

Aici se află punctul exact în care Cuvântul lui Dumnezeu se confundă cu limbajul uman, așa cum mărturisește orice filozofie profetică: Verbul creator pogoară în limba naturală, dar hermeneutului, păzitorului înțelesului, îi este încredințată misiunea de a-l conduce înapoi la Cuvântul Creator, fără a-l pierde în meandrele idolatriilor.

Cu toate acestea, departe de a păstra imprecizia unei „inefabile misticități" – cum zic în bătaie de joc agnosticii – o asemenea afirmație, la capătul procedurii „platoniciene" pe care am urmat-o, poate să ia dintr-o dată un accent uimitor de științific doar dacă înlocuim cuvântul Dumnezeu – care rănește atât de mult urechile contemporane – prin vicarul, „imaginea" sa, acel *Om primordial* pe care ni-l înfățișează toate resursele antropologiei, lingvisticii chomskyene, până și biologia uexkülliană a mediilor. Și nu mic este meritul structuralismului – îndeosebi al lui Lévi-Strauss – de a fi contribuit la edificarea figurii acestei Naturi umane pe care toate tradițiile au recunoscut-o demult, în ciuda tuturor obstacolelor epistemologice proprii pedagogiei noastre culturale, pe care le semnalam la începutul acestui studiu, obstacole în care s-a împotmolit adesea; Natură pe care singură filozofia orgolioasă a libertăților existențiale a putut-o transforma – împotriva tuturor științelor biologice – într-o „paradigmă pierdută".

## NOTE

[1] Cf. Tullio de Mauro, *Une introduction à la sémantique*, îndeosebi p. 81.

[2] Cf. o critică asemănătoare împotriva entuziasmului pentru cibernetică, în N. Chomsky, *Le langage et la pensée*, pp. 14-15.

[3] T. de Mauro, *op. cit.*, p. 147.

[4] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, ed. a 11-a, Dunod, 1992.

[5] Cf. Tullio de Mauro, *Une introduction à la sémantique*, Payot, 1966, p. 35. Cf. M. Schlick, *Gesammelte Aufsätze*, Viena, 1938, p. 179.

[6] Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.

[7] De Mauro, *op. cit.*, p. 145 sq.

[8] Cf. T. de Mauro, *op. cit.*, p. 77. Cf. aceleași „temeri" denunțate încă de Unamuno, *Sentimentul tragic al vieții*, cap. V.

[9] Cf. J. Lacan, care în ale sale *Scrieri* și cuvinte este cuprins de panică înaintea „ventriloculuí"...

[10] Cf. N. Mouloud, *Langage et structures*, eseu de logică și semiologie, Payot, 1969, p. 105.

[11] Cr. H. Corbin, *Philosophie iranienne et philosophie comparée*, Teheran, 1977. În special capitolul IV, „Destinul comparat al filozofiei iraniene după Averroes".

[12] Cf. comunicarea noastră, *Eranos Jahrbuch*, XXXIV, 1965.

[13] După vorba lui Ricoeur, cf. articolul nostru în *Eranos*, XXXIV, 1965.

[14] Prima ediție este din 1916, în timp ce lucrarea lui Propp este publicată la Leningrad în 1928. „Tezele" Cercului de la Praga văd lumina tiparului în 1929. Cf. *Le Cercle de Prague*, Seuil, 1969.

[15] De Mauro, *op. cit.*, p. 77.

[16] Cf. N. Chomsky, *Le langage et la pensée*, Payot, 1970, pp. 14, 15, 16 sq.

[17] T. de Mauro, *op. cit.*, cap. II, „Aristotelismul lingvistic în istorie și în *Tractatus* de Wittgenstein".

[18] Cf. de Mauro, *op. cit.*, p. 176.

[19] Cf. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966, p. 30: „semnificatul regăsește semnificantul în *evenimentul-comunicare*".

[20] Greimas, *op. cit.*, p. 36.

[21] R. Jakobson, *Essais*, p. 28, cf. deopotrivă A. Schaff, *Introduction à la sémantique*: „Nu există limbaj, dacă nu există relații umane bazate pe prelucrarea, împărțirea și schimbul de lucruri."

[22] Cf. P. Greimas, *op. cit.*, p. 55.

[23] Cf. Bloomfield, *op. cit.*, pp. 14, 15, 16.

[24] Cf. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, pp. 44, 69.

[25] *Idem*, pp. 69, 71, 95.

[26] Cf. N. Wiener, *Cybernetics or Communication in the Animal and the Machine*, New York, 1948, p. 95.

[27] N. Chomsky, *op. cit.*, pp. 110, 111, 112. „Importanța fonologiei dată de Troubetzkoy, Jakobson și alții nu stă în proprietățile formale ale sistemelor fonemice."

[28] T. de Mauro, *op. cit.*, p. 195: „De fapt, toată forța scepticilor semantici stă, oricât de ciudat poate părea la prima vedere, în încrederea nemăsurată în eficacitatea semantică a formelor lingvistice...".

[29] Cf. *idem*, p. 149.

[30] Cf. S. Ceccato, „Operational Lingvistics and Translations", în *Lingvistics Analysis and Programmating for Mechanical Translation*, Milano, 1960, pp. 19, 20. Cf. deopotrivă P. Ziff și T. de Mauro, „Tra arte e linguaggio", în *De Homine*, 7-8/1963.

[31] T. de Mauro, *op. cit.*, pp. 130-131.

[32] Cf. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, 1935, p. 168 sq. Cf. de Mauro, *op. cit.*, despre Croce, pp. 97-107.

[33] *Idem*, p. 102.

[34] Cf. comunicarea noastră în *Eranos Jahrbuch*, XXXIV, 1965.

[35] F. de Saussure, *Cours*, p. 153 sq. Această deosebire celebră i-ar fi fost inspirată lui Saussure de Durkheim opunându-i-se lui Tarde. Cf. G.G. Lepschy, „Aspetti teorici di alcuni correnti della glottologia contemporanea", în *Annali della Scuola normale di Pisa*, II, 30/1961, pp. 203, 204.

[36] *Idem*, p. 317.

[37] De Mauro, *op. cit.*, p. 116.

[38] A cărui afirmare saussuriană a fost contestată de astă dată de către Benveniste, în „Nature du signe linguistique", în *Acta linguistica*, 1/1939.

[39] Cf. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1908-1909). „Introducere după notițele studenților", în *Cahiers F. de Saussure*, 15/1957, pp. 20-21.

[40] Cf. Arens, *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*, Monaco, 1955, pp. 139, 150-51, 212.

[41] Primul postulat, de absoluitate a comunicației, întărește și mai mult statismul inerent sistematicii saussuriene.

[42] N. Chomsky, *op. cit.*, p. 36.

[43] Cf. Greimas, *op. cit.*, pp. 23, 24, 25.

[44] Cf. *id.*, pp. 22, 33, 35.

[45] *Ibid.*, p. 26.

[46] *Ibid.*, p. 27.

[47] Sublinierea ne aparține. Această voință de binarism este atât de constantă la Greimas, încât el refuză tentativa „ternară" a lui Tesnières și Martinet, „formulă ternară, șchioapă" (*op. cit.*, p. 173), și clasează „actanții" în 3 categorii: agent/pacient/beneficiar.

[48] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 10: „În cunoștință de cauză, ne propunem să considerăm percepția drept locul non-lingvistic unde se situează aprehensiunea semnificației...; sunt greu de imaginat alte criterii de pertinență acceptabile de toți."

[49] *Op. cit.*, p. 7. Greimas le reproșează totuși lui Bloomfield și behaviorismului de a fi „escamotat" semantica.

[50] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 224.

[51] Cf. articolul nostru deja citat, în *Eranos Jahrbuch*, XXXIV, 1965, p. 328.

[52] Cf. cărțulia noastră, *L'imagination symbolique*, P.U.F., 1964.

[53] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, pp. 104-105 [trad. rom. Virgil Tănase, Univers, 1973].

[54] Cf. M. Buber, *Eul și Tu-ul*.

[55] T. Todorov, *op. cit.*, p. 150 sq., *ibid.*, p. 156.

[56] Greimas, *op. cit.*, p. 122, definește „actantul" ca „sub-clasa semelor definite ca unități discrete", lăsând predicatul de partea „integrării" definite de Bröndal. Desigur, în această definiție complet abstractă, *actantul* nu apare deloc legat de autor; el poate fi „lucru", „persoană", „imagine", „simbol", „discreție", instituindu-se în mod abstract ca „obiect unitar" și producând în calitate de „efect de sens, ideea de *substanță*". Dar exemplele și referințele de la Propp și Souriau,

pe care le va alege Greimas, privilegiază repede în spatele categoriei „actanțiale" vechiul „subiect" din gramaticile noastre clasice, adică „cel ce săvârșește acțiunea".

[57] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 173. „Dacă ne amintim că funcțiile, conform sintaxei tradiționale, nu sunt decât roluri jucate de cuvinte... propoziția într-o asemenea concepție nu este de fapt decât un spectacol pe care și-l dă sie însuși *homo loquens*" – *op. cit.*, pp. 128-129.

[58] Cf. interesanta reluare a noțiunii de „model actanțial" de către un psiholog: Y. Durand, „Formularea experimentală a imaginarului și modelele sale", în *Circé*, nr. 1/1970, Minard édit.

[59] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 182.

[60] Nu trebuie confundat mai ales subiectivismul (apropiat de subiectivitatea transcendentală) cu „personalismul": acesta din urmă este un episod istoric al istoriei ideilor, cel dintâi (de la „Sinele" indo-budist la zeii greco-latini și la teozofiile monoteiste, de la „Cunoaște-te pe tine însuți" orfic și socratic la catenologiile bambara sau semitică) este însăși baza oricărei reflecții filozofice.

[61] S-a glosat adesea asupra lui „*cum*" din *com-prendre* = „a cu-prinde", „a înțelege", și din *con-naître* = „a cu-noaște". Aceasta e de-ajuns ca să arate cum „cunoașterea" și „comprehensiunea" țin de domeniul lui „a fi cu". Comprehensiunea nu ține de domeniul analitic, ci, spunea Kant, „sintetic". Nu mai e vorba de „comunicare", ci de corespondență non-biunivocă: așa cum a văzut Uexküll – despre care vom mai vorbi îndată –„utilizatorul" semnificației nu are nici o similitudine formală cu purtătorul de semnificație.

[62] Cf. de Mauro, *op. cit.*, p. 19.

[63] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 11, p. 72.

[64] Cf. N. Mouloud, *Langage et structures*, p. 108.

[65] Cf. N. Mouloud, *op. cit.*, p. 110 sq. Cf. lucrările lui E. Cassirer, lui E. Sapir și L. Sebag pentru care „comunicarea" nu este decât o *consecință*.

[66] Wittgenstein, *Philos. Unters.*, 43, 432.

[67] Cf. de Mauro, *op. cit.*, pp. 188-189.

[68] *Id.*, p. 191.

[69] De Mauro, *op. cit.*, p. 144.

[70] Cf. F. Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion.

[71] Cf. L. Sebag, *Marxisme et structuralisme*. Cf. Mouloud, *op. cit.*, pp. 109, 114.

[72] *Anthropologie structurale*, p. 72.

[73] Cf. Mouloud, *op. cit.*, pp. 105-106.

[74] *Op. cit.*, p. 107.

[75] Cf. cearta semnificativă dintre Lévi-Strauss și Gurvitch. G. Gurvitch: „Conceptul de Structură", *Cah. Intern. de Soc.*, vol. 19, 1955, și Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cap. XVI.

[76] Chomsky, *op. cit.*, p. 16.

[77] Cl. Lévi-Strauss, *op. cit.*, cap. XII, „Structură și dialectică".

[78] Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 232.

[79] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 13, „dar descrierea limbii franceze nu este, în aceeași perspectivă, decât traducerea francezei în franțuzește".

[80] *Id.*, p. 14.

[81] *Op. cit.*, p. 15. Autorul se referă de altfel la distincția lui Hjelmslev dintre „Metalimbaj științific" și „Metalimbaj non-științific". Cf. Hjelmslev, *Prolégomènes*, cap. 21, 22, mai ales p. 162.

[82] N. Mouloud, *op. cit.*, pp. 92-108.

[83] Greimas, *op. cit.*, p. 61, cf. articolul lui P. Guiraud despre studiul câmpurilor morfo-semantice în *Bull. Soc. linguistique*, t. LVII, fasc. 7.

[84] Cf. L. Apostel, „The Formal Aspect of Action", *Synthèses*, 1957.

[85] *Id.*, p. 92 sq.

[86] *Ibid.*, p. 104. Greimas propune ca acest dublu univers, mai curând decât „limbaj", să se numească „universul semantic".

[87] *Ibid.*, p. 120.

[88] Cf. N. Chomsky, *La linguistique cartésienne*, p. 60.

[89] Cf. O. Ducrot, „Structuralismul în lingvistică", în *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, *op. cit.*, p. 94.

[90] F. Gonseth, „Filozofia deschisă, teren de primire a structuralismului", *Cahiers Internationaux de symbolisme*, 1969, p. 69. Cf. interesanta notă 9, unde autorul apropie formalismul axiomatic al lui Hilbert de structuralismul radical al lui Hjelmslev.

[91] Cf. T. Todorov, „Poetica", în *Qu'est-ce que le structuralisme?*, p. 164, marchează bine această încastrare ce se bolțește peste perspectivele diferitelor limbaje: „Literatura creează, la prima vedere, niște forme verbale cărora poetica le dă câte un nume dar, prin intermediul acestora, nu tratează decât despre sine însăși. Fiecare din ele nu este decât un limbaj care tratează despre cealaltă; și, în același timp, ea tratează despre sine însăși... discursul poeticianului nu se va bucura niciodată decât de o autonomie relativă, deoarece el apare și se înscrie într-un univers discursiv deja existent, foarte complex și unde locul său nu se definește *decât prin legătura cu cele ale altor tipuri de discurs*" (sublinierea ne aparține).

[92] Cf. Mouloud, *op. cit.*, p. 74. Cf. deopotrivă M. Dufrenne, *La Poétique.*

[93] Cf. P. Valéry, *Eupalinos sau arhitectul.*

[94] Cf. Jakobson, *op. cit.* Jakobson ar fi putut să mai extindă studiul „competenței" poetice a unei limbi dacă ar fi studiat – ceea ce este obișnuit în culturile cu limbi ideogramatice și în unele culturi semitice – *Caligrafia.* Poetica se întărește și mai mult prin mijloacele metalingvistice ale caligramei. Toată poezia Chinei și Japoniei câștigă 50 % prin asocierea plastică și picturală a caligrafiei semnelor lingvistice. Desigur, Jakobson a fost frapat (R. Jakobson, „O microscopie a ultimului *spleen* în *Florile răului*", în *Tel Quel*, 29/1967) de jocul simetriilor, antitezelor, paralelismelor etc., dar luarea în serios a propriei sale limbi indo-europene prea puțin caligrafică îl depărtează de dimensiunea pictografică a poeziei. Gérard Genette (în *Figures*, Seuil, 1966) este cel ce pare să se fi apropiat cel mai mult – datorită programului său „figurativ" și prea puțin sintactic – de o analiză serioasă, dacă nu a unei caligrafii, cel puțin a unei topografii imaginare.

[95] Cf. N. Chomsky, *La nature formelle du langage*, p. 176. În ciuda aparențelor „formaliste" (Chomsky interesându-se în primul rând de sintaxe), desco-

perirea lui Chomsky are o întindere mai largă decât cea a câmpului sintaxic: în ea „profundul" este net și calitativ separat de „superficial", „baza" relativ stabilă fiind preschimbată de „transformaționalul" derivatelor superficiale. Această „bază" e mai apropiată de propria noastră concepție a Schemei decât de cea a „Semei" greimasiene.

[96] Cf. Chomsky, *op. cit.*, p. 135.

[97] N. Mouloud, *op. cit.*, p. 207 sq., p.216.

[98] M. Foucault, *Les mots et les choses*, pp. 70, 78 sq.

[99] L. Sebag, *Marxisme et structuralisme*, *op. cit.*, pp. 110-111 sq., p. 150.

[100] Cf. St. Lupasco, *Qu'est-ce qu'une structure?*

[101] Cf. G. Bachelard, *La philosophie du Non* și *Le nouvel esprit scientifique*.

[102] Cf. St. Lupasco, *Les trois matières*. Julliard, *La logique de l'énergie*. *La trégédie de l'énergie*, Casterman, 1969. *Psychisme et sociologie*, Casterman, 1978.

[103] Cf. Greimas, *op. cit.*, pp. 20-23.

[104] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 19.

[105] Cf. lucrările lui W. Empson, în special: *Seven Types of Ambiguity*, 1930. Cf. un rezumat al acestei cărți în articolul regretatului meu coleg și prieten P. Deschamps, „Noțiunea de ambiguitate", în *Circé*, Minard (1/1970).

[106] Greimas, *op. cit.*, pp. 55, 56 sq.

[107] Greimas, *op. cit.*, p. 58, ne critică pe Lacan și pe mine pentru acest soi „de uimire în fața ambiguității simbolurilor" pe care am împărtășit-o. Voi răspunde că nu este nicidecum o „uimire", ci o constatare. Noi nu „ipostaziem inefabilul", noi constatăm inadecvarea mereu deschisă dintre sens și infinitul proces al „interpretărilor".

[108] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 59: „Marea superioritate a planului lingvistic vine de la faptul că orice alt limbaj – prin urmare și cel al «obiectelor simbolice» – poate fi tradus într-o limbă naturală oarecare, dar că inversul nu este adevărat: nu vedem cum ar putea fi tradus un poem de Mallarmé într-un *limbaj al lucrurilor*."

[109] Cf. F. Gonseth, „Filozofia deschisă, teren de primire a structuralismului", în *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 17-18/1969. Acest număr este de altfel închinat problemelor structuralismului, cu articole de Piaget, Rudhardt, Berger, Gonseth și de mine însumi.

[110] Cf. Gonseth și S. Gagnebin, *Éléments de géometrie*.

[111] Hjelmslev în *Acta Linguistica*, IV, 3.

[112] Cf. articolul nostru despre „Polaritatea simbolului" în *Eranos Jahrbuch*, XXXVI, 1968.

[113] Cf. Gonseth, „Filozofia deschisă, teren de primire a structuralismului", *op. cit.*, p. 60.

[114] Ar fi multe de spus despre opoziția carteziană dintre vacuitatea constitutivă a ființei *cogito*-ului și ipoteza fizicistă a plinului în teoria vârtejurilor. O asemenea ipoteză, un asemenea dualism, a legitimat deopotrivă raționalismul formal al unei anumite psihologii, și mai ales empirismul, apoi pozitivismul, dând lumii evenimentelor și faptelor singura putere de umplere.

[115] Cf. conștientizarea foarte limpede a acestei „topici" freudiene de bază la psihanalistul Moustafa Safouan, în articolul său: „Despre structură în psihanaliză. Contribuții la o teorie a lipsei", în *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, 1968, p. 241: „Psihanaliza este descoperirea unui loc...; dincolo de tot ceea ce constituie raportul nostru cu lumea există un Alt Loc."

[116] Da! ajungem totdeauna aici: gesturile stau la temelia cuvântului, așa cum stau și la temelia imaginii.

[117] Cf. Greimas, *op. cit.*, p. 168, care a reperat bine – fără însă a trage consecințele logice – valoarea euristică a noțiunii de omologie.

[118] Mouloud, *op. cit.*, p. 75, p. 198.

[119] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 101. Dezmințind această intuiție profundă – și interesantele rezultate ale aplicării ei – autorul revine câteva pagini mai departe (pp. 103-104) la o profesiune de credință în care se opune lui Bachelard, Jung, Northrop Frye și mie, la un loc. Todorov nu pare să vadă cât de aproape este cercetarea mea asupra „schematismelor arhetipale" de cercetarea lui asupra unei înțelegeri în profunzime „verticală" (în opoziție cu simpla orizontalitate a tematismului) a operei. A spune în altă parte (p. 106) că trebuie renegat postulatul după care „literatura nu ar fi niciodată decât un mijloc de a traduce anumite probleme care subzistă în afara ei și independent de ea", mi se pare cât se poate de potrivit pentru un studiu care vrea să evite parafraza, dar ceea ce trebuie totuși considerat *în fondul* problemei, este faptul că literatura este „obiect" – sau subiect – uman, și că ea nu poate decât să transcrie o problematică, sau, cum ar zice Uexküll, o „semnificație" antropologică.

[120] Vom prefera „extracție" lui „abstracție", prea uzat de formalisme.

[121] Nu trebuie să ni se obiecteze că am împrumutat de la microfizică logica ei: tocmai că obiectul microfizicii este un obiect în întregime construit, un obiect „numenotehnic" și nu un fenomen *dat*. Microfizica este poate locul unde poetica se recunoaște cel mai bine în demersul creator al științei.

[122] Nu contrazicem deloc aici foarte fina analiză a numelui propriu al Zeilor făcută de colegul și prietenul meu Jean Rudhart (cf. *Circé*, *op. cit.*, nr. 1, 1970, p. 280) și nici vestitele analize ale lui Georges Dumézil: nu numai că numele lui Dumnezeu are nevoie de calificative (*Stator Feretrius*, *Anxiurus* etc.), dar în plus el este un *condensat* de puteri verbale. Important pentru semnificația teologică nu este de a-l reduce pe zeu la un „actant" cu intrare dublă, ca să zicem așa (cf. Greimas, *op. cit.*, p. 172: actant al unui univers ideologic și actant al unui univers etico-social), ci de a înțelege că acestea sunt „atribuțiile", adică puterile zeului. Divinitățile, departe de a fi substantive, departe chiar de a se reduce la „actanțe" de tip uman, sunt „puteri". Această diferență este foarte bine făcută de mistica sufită care îi clasează pe îngeri de partea „Marelui Om" (*al insân al kabîr*) cosmic, ale cărui „spirite" sunt ei, în timp ce actantul uman – chiar sub forma lui Adam primordial – este *al insân al kâmil*. De altfel, cum bine a spus Henry Corbin într-o conferință, Numele Propriu nu este un substantiv, el este un *imperativ*, îl convoacă pe *ego*-ul care-l poartă. Pentru oameni, este foarte adesea un nume de sfânt sau de zeu, în unele societăți este o „deviză" normativă. La fel și pentru „eroii" romanelor sau eroii literari în general: ei sunt epicentrele –

producători și produse – ale mediului verbal și predicativ care îi definește. Sunt „eroi", nu indivizi psihici concreți.

[123] N-are importanță faptul că traducem „*Logos*" prin „*Verbum*" sau chiar prin „*Sermo*" sau prin „*Cuvânt*": ceea ce trebuie bine observat este că afirmația platoniciană din prologul Evangheliei lui Ioan înseamnă doar că totul începe printr-o „Manifestare", fie ea numerologică, așa cum ne sugerează termenul grecesc de *Logos*, fie praxică, cum o traduce realismul latin, *Verbum*, fie poetică, cum o traduce franțuzescul „parole".

[124] Cf. Chomsky, *La linguistique cartésienne*, citat foarte lung din *De Veritate*, pp. 96, 97, 98, 99. Cf. p. 101, nota 112.

[125] *Menon*, 85; cf. N. Chomsky, *Le langage et la pensée*, *op. cit.*, pp. 122, 131, și *La linguistique cartésienne*, pp. 95-111, 134.

[126] Înțelepciunea cristică leagă strâns Adevărul și Viața.

[127] Chomsky, *Le langage et la pensée*, *op. cit.*, citat pp. 133, 134, 135, citează în special articolul lui K. Lorenz: „Kants Lehre von apriorischen in Lichte gegenwärtiger Biologie", din *Blätter für Deutsche Philosophie*, 1941, vol. 15.

[128] *Op. cit.*, p. 135.

[129] Cf. articolul nostru „Nivelurile formării simbolismului", în *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, nr. 1/1962. Acest articol este rezumat în cărțulia noastră *L'imagination symbolique*, cap. IV: „Nivelurile sensului și convergența hermeneuticilor".

[130] Tradusă în franțuzește după *Lumile animale și lumea umană*, Gonthier, 1966.

[131] *Op. cit.*, p. 100.

[132] *Op. cit.*, p. 104, păianjenul „ajunge să reprezinte *în negativ* pe pânza sa amprenta exactă a muștei...".

[133] *Op. cit.*, p. 141.

[134] *Op. cit.*, p. 155.

[135] Cf. J. Huizinga, *Homo ludens*.

BCU IASI CENTRALA UNIVERSITARA

# Capitolul III

## MOTANII, GUZGANII ȘI STRUCTURALIȘTII*

„Doar un guzgan rămase și n-adulmecă-n jur
Era trecut prin multe, prin sită și prin ciur;
.....
Nu mă-nered eu în halca cea dată prin făină,
Strigă el de departe hatmanului Motan;
Miros că-n ea s-ascunde ceva cam necurat!"

La Fontaine, *Fabule* („Motanul și-un bătrân guzgan")

Titlul pe care l-am dat acestui capitol ar putea trimite cu gândul la o fabulă de La Fontaine. Mai întâi, binevoiți să-l iertați pe criticul care sunt de a nu avea geniul aerian al poetului. Acest titlu, cam sibilinic, se va lămuri repede la lumina analizei și a criticii.

Acum aproape douăzeci de ani, folosisem cu nevinovăție termenul de „structură" pentru a semnifica un lucru care mi se părea că ține de sensul comun al vocabularului așa cum îl înțelege Littré. De atunci, termenul a avut o soartă fericită. A devenit – vai! – la modă. Și moda, cum bine se știe, supune sensul la o eroziune de temut. În jurul lui s-a stârnit o ceartă în care sunt amestecați filozofi, lingviști, etnologi, matematicieni, biologi, psihologi și ziariști. Deplâng această modă și deplâng și mai mult cearta care s-a iscat din ea și care, ca orice ceartă, este deopotrivă sterilă și găunoasă.

S-a ajuns de pildă să se opună unul altcia simbolul și structura, ba chiar sensul și sintaxa. S-ar părea că structuralismul,

---

* Capitolul de față a apărut în 1969, cu același titlu, în *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 17-18.

care pornise de la strădania foarte lăudabilă de a scoate științele umaniste de sub dominația puțin cam totalitară a explicației istorice, alunecă foarte repede astăzi către un rafinament formal, o sofistică intelectualistă la fel de nefastă și până la urmă mai sterilă decât vechea scolastică a istoriei, vechea reducție a lui *post hoc* la *propter hoc*.

Trebuie poate să vedem în excesele structuralismului formal efectele a ceea ce Bachelard numea un „complex de cultură" și, în cazul acesta, un complex de cultură occidentală. Suntem într-adevăr moștenitorii unei societăți în care cultura apare ca o simplă propedeutică, un aperitiv la civilizația tehnicistă: alunecăm de la Montaigne la Descartes așa cum trecem de la evul metafizic (dacă nu teologic!) la luminile pozitivismului. Specialiștii acestui prea-plin cultural, ai acestui rebut al științelor naturii, sunt la noi totdeauna puțin complexați. Câți literați nu stau spăsiți dinaintea unui matematician triumfător! Așa că în Republica Literelor, toți se întrec care mai de care să se lepede cât mai iute de poetică pentru a adopta fonetica, fonologia, lingvistica *stricto sensu*. În Republica oamenilor, idealul îi aparține robotului. Literatul își răscumpără păcatul de poezie manipulând cu o frenezie mișcătoare statisticile, topologia și algebra lui Boole. Asistăm astfel la strania confundare a limbajului uman în general, care este simbolic, cu limba și chiar cu simpla tipăritură și sintaxa ei. Literații noștri întorc astfel spatele rușinați nu numai poeziei, nu numai „artei" literare, ci și limbajelor pictural, plastic, muzical, dramaturgic, coregrafic, ritual, mitic, care sunt limbajele de bază ale lui *animal symbolicum*.

Complexul se agravează și mai mult atunci când trecem de la simplul conflict dintre litere și științe la conflictul dintre mitologii și critici. Spaima cea mai mare este spaima de mistificare. Suntem în asemenea măsură obsedați de demistificare, încât o ridicăm la rangul de mit civilizator. Vedem chiar în zilele noastre cum un hermeneut autentic le cere demistificatorilor să-l spovedească[1]. Ceea ce ar fi trebuit să ghicim ca rezultat al mesajului lui Freud este, dincolo de cenzurile scientistă și demistificatoare, o invazie mitologică așa cum nici un secol nu a mai cunoscut până acum. O dată cu prăbușirea miturilor, s-a eșafodat cea mai invulnerabilă dintre mistificări, cea care a devenit un adevărat complex,

o nevroză culturală. Simptomul acestei mitoclastii mi se pare marcat de sensibilizarea autorilor „moderni" care m-au criticat, la termenul de „arhetip". Cuvintele „arhetip", „mistic" declanșează la mitoclaști un șoc alergic ce poate merge până la criza pasională cea mai violentă. Trebuie într-adevăr să precizăm că în Franța complexul de cultură al mitoclastului este întărit datorită situației cu totul deosebite a universitarului francez, ce aparține unei Universități unice, laice, obligatorii, cu atât mai îngust clericală cu cât este antireligioasă. „Arhetipul" provoacă pe loc suspiciunile cele mai grave, suscită acuzații de obscurantism, de regresism, de platonism. „Arhetipul" sperie prin aerul ușor retrograd și demodat al sufixului său.

În ceea ce mă privește, am crezut totdeauna că e mai bine să ordonezi miturile decât să joci față de ele rolul struțului cu capul vârît în nisipul reducțiilor scientiste. Astfel că, în cearta care a opus structuralismul formal al lui Lévi-Strauss hermeneuticii existențialiste și istorizante a lui Ricoeur, am preferat ca în mod amical să nu dau dreptate nici uneia din părți[2]. Adică să nu refuz nici avantajul sincronicității structurale, nici avantajul înțelegerii (*gnosis*) hermeneutice. Așa se face că am solicitat, într-un articol, o metodă de abordare a fenomenului uman care să fie totodată „structuralistă gnostică" și „hermeneutică docetistă" (adică hermeneutică lăsând să treacă pe planul al doilea imperativele istoriei). Aș vrea astăzi să reiau acest proiect care se poate rezuma prin expresia „structuralism figurativ". Simbol și „structuralism figurativ" înseamnă intenția mea de a arăta, ilustrând astfel capitolul precedent:

1) că o structură nu este, nu a fost niciodată, acea formă statică și golită cu bună știință de sens, singura căreia un anume structuralism îi recunoaște rangul de structură;

2) că, departe de a exista vreun conflict între simbol și structură, structura derivă, în însuși dinamismul ei, în mod direct, din poziția „deschisă" a simbolului;

3) în sfârșit, cum bine intuisem acum douăzeci de ani, că „figura", sensul figurat este cel care distribuie structurile. Limbajul are întâietate asupra limbii, vorbirea are întâietate asupra sintaxei. Semnificația este cea care orientează semnul. Dinamismul lecturii este cel care promovează scriitura.

Pentru a mă ține departe de polemicile zadarnice, voi încerca să rezolv această problemă pe terenul unui exemplu antropologic precis, unde mă voi putea măsura cu niște formaliști iluștri.

Înainte de aceasta, trebuie totuși să dau o definiție a structurii care, așa cum mă autorizează cuvântul și întrebuințarea lui, să nu fie feuda păzită cu strășnicie a lingviștilor și a fonologilor. Dacă vom consulta dicționarul Littré, vedem că atât prin etimologie (*structura*, de la *struere*, „a construi"), cât și prin sens, acest termen a fost folosit pentru prima oară în arhitectură. Însuși Montaigne[3] vorbește despre „structura lui Pont Neuf" și Littré consideră verbul „a structura" drept inutil, căci, zice el, îl avem pe „a construi". Structura este în primul rând „felul în care este construit un edificiu", apoi prin extensie acțiunea de a construi. Ideea de formă este îndepărtată, în această primă și fundamentală accepțiune. Tot prin extensie, acest sens este atribuit (sens 3) mineralelor, având deja o nuanță mai statică: „alcătuire mecanică a unei substanțe minerale"; se trece apoi la zoologie și la botanică, cu exemplul împrumutat de la Chateaubriand[4] (sens figurat 4). Paradox pentru anumiți lingviști dușmani ai figurii – doar în sens *figurat* este utilizată structura în gramatică și în lingvistică (sens 5) de către Vaugelas.

Structura – și structuralismul – s-a născut mai întâi dintr-o reflecție „arhitecturală", apoi biologică (după cum mărturisesc lucrările lui K. Goldstein[5]), înainte de a fi anexată de către lingviști.

Eu nu sunt lingvist, am mai spus-o, nu pretind defel să „exclud" din structuralism frumoasele cercetări ale lingviștilor, dar îmi revendic dreptul de a opera – în antropologie – asupra *unor* limbaje, a unor epifanii ale sensului care să nu fie integrate unei limbi vorbite sau scrise. „Simbolismul" nu este un domeniu „rezervat", așa cum scrie lingvistul Greimas, vorbind despre lingvistică, într-o carte de altfel foarte inteligentă; este pur și simplu un domeniu mai larg, deci în mod logic primordial în raport cu strictul câmp lingvistic. Greimas se înșeală, se pare, atunci când proslăvește „marea superioritate a planului lingvistic", argumentând că „orice alt limbaj – și prin urmare și cel al obiectelor simbolice – poate fi tradus într-o limbă naturală oarecare, dar inversul nu este totdeauna adevărat: nu vedem cum ar putea fi tradus un poem de Mallarmé în *limbajul lucrurilor*"[6]. Dar, aș

obiecta eu, nu vedem nici cum poate fi „tradus" un act uman, un ritual, un tablou, în discursul gramaticianului. Cuvintele și frazele nu sunt de ajuns exprimării omului, de vreme ce el simte nevoia să le adauge creațiile mimului, ale dansului, ale muzicii, ale artelor grafice, plastice și picturale. Știm de altfel cu toții ce zădărnicie, ce neputință este în a comenta, explica sau transcrie limbajul pictural sau muzical în limba vulgară. Limbajul „lingvistului" nu este cuprinzătorul tuturor limbajelor. Și înseamnă a lua cuvântul *limbaj* în mod literal – deci a te juca cu cuvintele – faptul de a amesteca sub semnul lui lucruri atât de disparate ca mesajul pictural, mesajul muzical, ritualul, gesturile care – se știe[7] – au precedat și preced limba și mai ales scrierea. Ba chiar dacă ar fi să dăm crezare analizei antropologice și sociale actuale, limba dispare puțin câte puțin în fața proliferării imaginii vizuale: cartea dă înapoi în fața televiziunii, a benzilor desenate, a cinematografului. Deci obiectul lingvisticii nu este decât o peripeție semantică plutind în marea problemă a semnificației. Lévi-Strauss era conștient de această dificultate încă de pe atunci când, studiind miturile (mituri formulate într-o limbă fluctuantă), vorbea despre „metalimbaj"[8]. Fie că acest lucru displace sau nu, psihologia genetică ne învață că o inteligență practică precede inteligența logică a discursului. Psihanaliza cea mai elementară ne arată că *infans*, copilul care încă nu vorbește, posedă deja un redutabil arsenal simbolic. Ei bine, lexicul ne arată că și structura este mai întâi utilizată într-un sens practic, cel al construcției arhitecturale. Iar în acest prim domeniu, ea nu se reduce la sintaxă, adică la formă. Ca să reiau un exemplu pe care l-am mai utilizat arătând că forma (decalc pur intelectual) nu dă seama de obiect, voi cita cazul arhitecturii gotice. A reduce arhitectura gotică la „forma ogivală" este nepotrivit, căci spărtura anumitor arce romane, perioada romanică și uneori falsa boltă Maya folosesc și ele ogiva. În spatele acestei forme stă un *sistem de forțe*: „crucea ogivală" și sistemul ei de arce de susținere. Aceste „forțe" nu sunt de-ajuns ca să definească în sine arhitectura gotică, fiindcă de la Eiffel încoace construcția metalică, fără a fi neo-gotică, utilizează și ea un astfel de sistem de încrucișare și de sprijin exterior. De aceea, mai trebuie adăugat și materialul: blocul de piatră. „Structura", adică „modul de a construi" (Littré) al goticului, este forța, plus mate-

rialul, plus forma. O definiție complexă, și nu o ecuație pur și simplu topologică, este cea care dă seama de o operă a omului.

Cine zice forță, zice – așa cum bine a arătat fizicianul Lupasco[9], chiar referitor la structură – actualizare și potențializare. Adică totdeauna un *sistem cu două niveluri*. Or, tocmai acest sistem dinamic este cel pe care-l respinge lingvistul[10] care își zice totuși structuralist, atunci când refuză decalajul freudian între „manifest" și „latent".

Se pare că, în franțuzește, sărăcia limbajului filozofic i-a îndepărtat și mai mult, dacă se poate, pe unii structuraliști de concepțiile dinamogenice pe care le asociez cu acestui cuvânt. Fiindcă, pe când în nemțește, între forma analitică abstractă (*die Form*) și modelul constructor concret (*der Aufbau*) se situează ambiguitatea de speraclu a lui *Gestalt*, în franțuzește ești obligat fie să alegi în mod brutal între „formă" și „structură", fie să o anexezi pe cea din urmă și – cu ajutorul matematicii topologice – să faci din ea doar o formă particulară a formei... Dar structura fiind definită ca un raport dinamic, ce poate servi drept model la construcția (sau la înțelegerea, adică la reconstrucția, la „interpretarea" mentală) a unui obiect, vedem că, departe de a se opune structurii, simbolul este tocmai modelul acesteia. El este într-un fel structura absolută, absoluta condiție a oricărei gândiri a lui *homo sapiens*: decalajul dinamic în care un semnificat latent nu se poate manifesta decât printr-un semnificant care totdeauna înseamnă pentru el o distorsiune, o traducere și o trădare. Într-adevăr, tot așa cum structura este un raport în care elementele nu sunt „arbitrare", pentru că nu sunt semne saussuriene, ci forțe, *res dynamicae* orientate, deci având un sens, simbolul este vectorul semantic de bază prin care simbolizantul figurează simbolizatul. Și îl figurează în mod adecvat, adică nu prin analogie, ci prin omologie[11], mai bine zis (ca să nu confundăm *omolog* și *omogen*) prin omologie diferențială. Din acest moment, raportul sensului simbolizat/simbolizant este modelul nuclear al oricărei structuri, adică al oricărui „tipar" în care formele rezultă și exprimă forțe și materii (deci cel puțin un cuplu de forțe antagoniste). Modelul structural pe care-l dau pentru un fenomen este figura sa operatorie, simbolul său în raport cu simbolizatul – indicibil ca orice simbolizat – constituit din integritatea și singularitatea (unicitatea) fenomenului însuși.

Să nu mi se obiecteze falsa opoziție dintre echivocitatea simbolului și univocitatea structurii. Univoc este semnul formal și arbitrar, așa cum ne învață Saussure, și nu structura. Între așa-zisa univocitate a structurii și pseudo-echivocitatea simbolului nu e decât o diferență de scară. Altfel spus: se zice că un simbolizant este echivoc în raport cu simbolizatul fiindcă, în majoritatea cazurilor, el îmbină un mănunchi de semnificații posibile și aceasta pur și simplu fiindcă dualitatea ce se amestecă între simbolizant și simbolizat, și care este constitutivă lui *symbolon*, introduce ceea ce prietenul meu Bernard Morel ar numi în termeni cibernetici niște „zgomote", ceva care împreună cu Lupasco s-ar putea numi „distorsiunea antagonistă minimală". Dar exact la fel se petrec lucrurile în interstițiul dintre structură și obiectul structurat: structura unui obiect nefiind acel obiect diferă de el, lasă să pătrundă între ea și el difracția traducerii și uneori a abstractizării generalizatoare. Lévi-Strauss nu m-ar contrazice, el care generalizează cutare sau cutare model structural la obiecte atât de heterogene ca o deprindere culinară, un mit, morfologia unui sat. Fiind re-prezentare, structura ezită, fie că vrem sau nu, desprinzându-se de unicitatea exemplului studiat, generalizându-l, asimilându-l, descifrându-l, transformându-l în „gândire". Orice structură este deci echivocă (ba chiar, dacă citim anumite texte structuraliste, echivocă până la nonsens!); la rădăcina actului mental care o constituie stă o *interpretare*[12] (o hermeneutică), adică o *lectură* a fenomenului pe care ea îl reprezintă. Ea nu se va aplica deci în mod exact fenomenului singular, ci va putea să li se aplice și pluralelor studiate ale fenomenului; în această ezitare rezidă eficacitatea ei euristică.

Ceea ce a creat iluzia unor structuraliști cu privire la univocitatea „științifică" a structurii este faptul că, trecând de la modelele statice prea largi, cu extensie mare și slabă cuprindere și nesemnificative (amintiți-vă de cercetările statistice ale anumitor stiliști), la modelele mecanice de mică extensie și mare cuprindere care sunt structurile, ei au crezut că trec de la o generalitate vagă, sprijinindu-se pe noțiunea de „medie" slab interpretrabilă, la o singularitate mecanică apropiindu-se de „sensul propriu" al fenomenului studiat. Dar nu s-a schimbat decât scara: modelul mecanic, sub amenințarea de nonsens absolut, adică de excludere a oricărei pretenții științifice, se aplică mai multor fenomene, ba chiar mai

multor sisteme de interpretare posibilă (cum o dovedește de exemplu schema structurală a mitului lui Oedip, care poate deopotrivă să reintegreze niște mituri americane vechiului mit grecesc, dar și să coboare la niște niveluri de înțelegere diferite, după cum se „interpretează" americănește, în felul lui Freud sau al lui Ricoeur[13]). Departe deci de a fi opuse, simbolul și structura aparțin aceleiași familii de fenomene de semnificație. Limba, discursul nu sunt decât sectoare formale dar uzuale ale acestei familii. Aș vrea acum să arăt, pe un exemplu împrumutat tocmai din limbajul poetic, adică dintr-un limbaj care se exprimă printr-o limbă pe care o articulează (într-o mai mare măsură decât limbajul de simplă comunicare: proza) în fază semiologică și fază sonoră, în ce fel o lectură simbolică, adică o lectură ce scoate în prim-plan *structurile figurative* și lasă pe planul al doilea sintaxele și formele prozodice, este mai lămuritoare pentru analiza poetică decât structuralismul formal.

Pentru aceasta, vom ataca lectura structuralistă pe care doi iluștri reprezentanți ai școlii lingvistice au dat-o poemului *Motanii*. Eminentul lingvist Roman Jakobson și părintele structuralismului antropologic Claude Lévi-Strauss, într-un strălucit articol din revista *L'Homme* (ianuarie-aprilie 1962), au vrut să aplice la ceea ce Lévi-Strauss considera mai înainte drept un soi de „supralimbaj"[14], metoda pe care Jakobson și lingviștii „structuraliști" de dinainte de Chomsky o aplică limbajului comun și cea pe care el însuși o aplica „metalimbajului" mitic. Această metodă (mai e oare nevoie să o reamintesc? – am expus și reluat în repetate rânduri temele fundamentale ale structuralismului lévi-straussian) refuză să ia în seamă conținuturile simbolice (simbolizatul și sensul), mărginindu-se numai la sintaxă, la „vidul" structural originar. Sensul se adaugă ordinii simbolizanților printr-o derivare logică și care se dorește „univocă".

Dar să examinăm acest faimos exemplu. De la bun început apare evidentă intenția de păstrare a „schemei", făcând abstracție de conținuturi (cf. articol p. 6). Se analizează mai întâi repartiția rimelor, genul și numărul lor. Apoi se trece la părțile de vorbire pe care acestea le asumă: nume, substantive. Sintaxa și punctuația sunt analizate și ele la rândul lor (p. 7). „Se observă un paralelism sintactic clar între perechea de catrene pe de o parte, și cea de terține pe de altă parte" (p. 8). Aceste observații sintactice se com-

bină încă de pe acum cu unele remarci „semantice", dar care se mențin într-un semantism prudent de clasificare: „Subiectele primului catren și ale primei terține nu desemnează decât făpturi însuflețite..." (pp. 9-10).

Consecința acestor manipulări formale, împărțite între diviziunea ternară a sonetului și principiul binar al celor două perechi de strofe, este că autorii dau întâietate unei axe cantitative de simetrie a sonetului: cele două versuri finale ale strofei a II-a (versurile 7 și 8): „Avem un soi de distih inserat între două sextine" (p. 10). Apoi analiza gramaticală reîncepe, și apar sintaxele mult mai fine ale fonetismului: „Vocalele nazale joacă un rol proeminent în textura fonică a sonetului" (p. 11), apoi se revine (p. 12) la o analiză gramaticală complet nouă.

Pe nesimțite și fără veste, se introduc (p. 13) câteva observații care *în sfârșit* ating unele coordonări de sens: „Afinitatea semantică între *Erebos*... și înclinarea motanilor spre *grozăvia tenebrelor*... a fost pe punctul de a asocia motanii, eroii poemului, cu rostul îngrozitor al cailor funebri." Apoi valsul savant al paronomazelor reîncepe. Însă ici și colo transpar observații semantice foarte pertinente (p. 15). „*Casa*, circumscriind motanii în primul catren, dispare în prima terțină unde domnesc singurătățile pustii, adevărată casă pe dos a motanilor-sfinx." Dar ținem să subliniem că aceste semantisme nu sunt – nici n-au cum să fie – *derivate* din sintaxele și procedeele formale; nicicând nu este vorba de deducție, ci pur și simplu de juxtapunere. Autorii le introduc ca pe un contrapunct mai mult sau mai puțin arbitrar în analiza formală.

În fine, „adunând la un loc piesele analizei" (p. 17), autorii își rezumă observațiile: mai întâi diviziunile textului. În acest recensământ însă de analiză nu apare decât aspectul semantic: I-a diviziune în trei părți se încheie printr-un punct (I-a strofă, a II-a strofă, strofele III și IV); primele două părți „privesc motanii din afară"; în schimb, ultima parte „depășește opoziția" (dintre I și II) și interpretează pasivitatea motanilor „dinăuntru".

O a doua diviziune permite să se stabilească opoziția dintre cele două terține și cele două catrene; o a treia diviziune le regrupează pe I și IV opuse lui II și III. Apoi autorii revin la trihotomia care le e dragă, într-un tabel (p. 79) punând în evidență rolul mediator al versurilor 7 și 8 cu semantism „extrinsec" (de la 1 la 6) și cu semantism „mitologic" (de la 9 la 14); „distihul îndeplinește

o funcție ce ne-o evocă pe cea a unei modulații dintr-o compoziție muzicală". Acesta ar fi nucleul structural al poemului, schimbătorul de sens. Urmează o excelentă analiză semantică a jocului metonimiilor și metaforelor în dinamismul poemului.

În sfârșit, „două observații pentru a încheia" (p. 20) readuc subit această strălucitoare analiză la nivelul clasicei explicări de text cu referințe istorico-biografice...

Or, impresia pe care ne-o lasă această analiză atât de completă este dublă. Mai întâi, este cea pe care o încercăm la enunțarea faimosului „argument ontologic" ce se străduiește să dovedească existența lui Dumnezeu. Autorii își dau osteneala să împingă esența sintactică și formală a poemului *înaintea* existenței semantice a imaginilor. Dar nici o clipă ei nu izbutesc să *derive* sensul, un sens univoc, din formă. Căci, în domeniul sensului, așa cum bine observaseră Bachelard și Minkowski după Freud, sensul „figurat" este cel dat înaintea sensului propriu. Limba nu face decât să precizeze limbajul simbolic; ea îl precizează până la sensul propriu și la limită până la nonsens, în clipa când sensul simbolic al cuvântului se îngustează în sintemă și în cele din urmă în pur semn signaletic. Un semn, un algoritm, o sintaxă nu sunt decât derivarea expresivă a unui simbol. Așa cum nu putem „deduce" existența din esență, nu putem nici deduce un sens (dacă se poate univoc!) din jocul formal al sintaxelor și fonetismelor. Sintaxa nu este decât o slujitoare a poeziei, cuvântul nu este decât secretarul sau dactilograful gândirii. Scrierea nu este decât reziduul signaletic al lecturii. Limba nu este decât o expresie posibilă a limbajului, să spunem, pentru a fi și mai distanți, a „metalimbajului" uman. Nici acolo, vai, „o sută de taleri fictivi", mărunțișul sintaxelor și prozodiilor, nu prețuiesc niciodată cât comorile reale ale Imaginarului.

Observăm apoi că voința de a lua umbra sintaxelor drept făptura sensului duce la valorizări abuzive ale cutărei sau cutărei părți a poemului. De exemplu, ridicarea în slăvi a versurilor 7 și 8:

*Erebos i-ar fi luat drept bidivii funebri*
*Mândria în robie de-ar fi putut să-și plece.*

– care, ca nod al sensului și dinamismului poemului, mi se par complet în afara câmpului poetic al acestui poem. Aceste două versuri sunt într-adevăr remarcabile, dar tocmai pentru că sunt

cele mai puțin binevenite din tot poemul: am putea spune că nu au fost puse acolo decât pentru ureche și potriveala sonetului. Ele introduc răsunetul compact al r-urilor pe un sens mediocru, neclar, și o incorectitudine sintactică ce a fost adeseori semnalată. Baudelaire însuși a ezitat între „bidivii funebri" și „bidiviii săi funebri". În fine, ultimul vers al catrenului (v. 8), în abstracțiunea lui metonimică, este îmbibat de o anume prețiozitate neo-clasică prea puțin baudelairiană. Să o spunem cât se poate de limpede, chiar brutal: aceste două versuri nu adaugă mare lucru la dinamismul simbolic al poemului cu vaga lor aluzie mitologică și poticneala lor gramaticală. În acest punct, sensul poemului se dezlipește foarte clar de eșafodajul structuralist al iscusiților și eminenților săi exegeți.

*

Îmi propun, dimpotrivă, și fără a mă lepăda câtuși de puțin de o intenție structuralistă, să arăt că pornind de la marile figuri poetice derivă expresia și înlănțuirea structurală a figurilor secundare. Poemul nu este sclavul sintaxei sale, după cum nu este nici al mecanismelor sale fonetice: dovada este că – asemenea unui mit – marea poezie, cea care scapă simplului „joc de cuvinte" al retoricienilor și versificatorilor, poate fi tradusă. Ea trece din limba gramaticienilor și a lingviștilor de strictă obedientă în metalimbajul simbolurilor universalizabile. „Ceea ce-l apropie pe Homer de Mallarmé"[15] – cum cerea Malraux – nu este sintaxa, nici fonetica: este pregnanța simbolului și mitologia „verbului" uman.

Mi se pare amuzant să supun deducția structuralistă a lui Jakobson și a lui Lévi-Strauss la o dublă încercare: cea a pastișei și cea a traducerii.

Mai întâi cea a pastișei care, reluând – fără talentul unui nou Paul Reboux convertit la structuralism! – structurile formale ale poemului și modificând numai semantemele, ar da cu aceleași structuri un poem perfect identic, dar cu sens radical diferit: nu am timp să mă dedic acestui divertisment, dar să încerce fiecare, respectând regulile jocului jakobsonian, să vehiculeze un sens complet diferit, de exemplu înlocuind pur și simplu cuvântul „motan" cu cuvântul și mai răsunător și mai asonant „guzgan":

*Amanții înfocați și dascălii austeri*
*Iubesc deopotrivă la vârsta pârguită*
*Guzganii...*

Alte substituții structurale ar putea devia și mai profund sensul poemului; să dăm câteva sugestii pentru această pastișă:

*Guzgani foșnind roșcați, mândria ocnei,* sau
*Guzgani agili și moi, mândria ocnei*
*asemeni lor nemernici și nărăvași ca ei,*
*dedați ticăloșiei, desfrâului meniți...*

În jurul acestui nucleu *guzgan/ocnă* s-ar strânge un întreg roi destul de deșucheat de imagini unde „tâlharii rentieri" (sau mai bine „de muieri") ar veni să țină locul „dascălilor severi". Și de ce nu: „Tâlharii deșucheați și hoții de muieri..."*. Am avea un poem cu structură identică, dar mai apropiat de semiologia lui Francis Carco decât de cea a lui Baudelaire. Într-atât este de ade-

---

* Pentru deplina înțelegere a pastișei lui Gilbert Durand, cât și a analizei sale, transcriem aici în original sonetul lui Baudelaire *Les Chats*, cu variantele lui Durand alături:

Les amoureux fervents et les savants austères/*Les astucieux truands et les clochards pépères*
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison./*Les rats bruissants et roux, orgueil de la prison/ ~ glissants et moux ~/*
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires./*Qui comme eux sont miteux et comme eux réfractaires.*

Amis de la science et de la volupté,
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques (n. trad.).

vărat că într-un limbaj – ca poezia sau muzica – nu forma este ceea ce contează în primul rând, ci conținutul, *rubato*-ul și inflexiunea... Așa cum s-a observat demult, accelerați puțin tempoul, înlocuiți cuvântul „nenorocire" cu cuvântul „fericire", și cântecul din *Orfeu* de Gluck, continuând să rămână formal același, transmută tânguirea în cântec de voie bună.

În ce privește contra-proba traducerii, ea este la fel de ucigătoare ca și pastișa pentru structuralismul deductiv. Să luăm una din nenumăratele traduceri ale lui Baudelaire în japoneză[16] – nimic care să semene, nici măcar pe departe, cu rima, cu asonanțele noastre prea tari pentru o ureche niponă:

*ie no nokori tsuyoku yiasashiki neko o mezu*
„motani voinici și blânzi, mândria casei".

Desigur, această transcriere în cultura japoneză este însoțită de numeroase deplasări de sens: de exemplu, francezul „mistic" se traduce prost în limba japoneză printr-o slăbire în „misterioase" (*mitsu naru*) „pupile".

Totuși, simbolul pisicii (*neko*) este limpede perceput de traducătorul japonez, clar integrat în sensibilitatea literară japoneză. În *Guengi Monogatari*, datorită unei pisici izbutește Kashiwagui să întrevadă frumusețea prințesei din Onnasannomiya. Felinitatea pisicii este legată de grația femeii. Modernii sunt moștenitorii întregii traduceri a vechii Japonii și poate și ai lui Baudelaire; Soseki Natsume a scris în 1905 poemul său *Sunt o pisică*, iar Sakutaso Hagiwara (1886-1942) a compus trei poeme consacrate pisicii: *Pisica*, *Leșul de pisică*, *Pisica albastră*, acesta din urmă atât de baudelairian ca ton, unde pisica simbolizează farmecul și decadența vieții urbane moderne:

*În negura imensului oraș*
*Singură doarme umbra unei pisici albastre...*
*Umbra albastră a fericirii pe care-o caut.*

Unul din cei mai mari romancieri moderni, Junichiro Tanizaki, a scris explicit o nuvelă, *Motanul Schozo și cele două neveste ale sale*, unde, ca și la Baudelaire, senzualitatea pisicii echivalează cu cea a femeii. Firma bordelurilor japoneze este până în zilele noastre un „motan ce te invită", vicar galant al curtezanelor.

Mai mult încă, simbolismul pisicii atrage în Japonia același cortegiu de imagini ca și în Occident. Ecoul „pisicii negre" de la noi, misterioasă și temută, este în tradițiile populare japoneze *ouainous*, pisica-strigoi, pisica-monstru născută din cenușa unui monstru, pisica cu două cozi, în stare să zboare în văzduh... Într-o culegere de povestioare compusă în secolul al XI-lea, *Konja Kumonogatari*, găsim tema pisicii neliniștitoare, iar într-o altă culegere din secolul al XIII-lea (*Kokontchyomonshyu*) o pisică-demon. În sfârșit, și mai ales în epoca Edo, este pusă adesea în scenă pisica-demon care bântuia familia Nabeshima (suzeranii din Kiushyu), pisică-vampir care, după ce-și omorâse stăpâna, lua chipul acesteia și încerca să-l târască în fiecare noapte pe stăpân la moarte...

Astfel, tema cvasi-arhetip a pisicii este cea care polarizează structurile poemului și nu invers. S-ar putea spune chiar că tradiția japoneză, atât literară cât și populară, *întărește* și mai mult tematica occidentală a pisicii, dând poemului lui Baudelaire, pe care-l despoaie de sonoritățile, de sintaxa lui, un ton și mai baudelairian dacă se poate și îndeosebi sugerând în jurul acestei tematici un întreg cortegiu de imagini întunecate și demonice, încât traducătorul japonez forțează instinctiv „groaza de întuneric" pe care o inspiră pisica:

*Neko wa chinmoku to an koku no kyoofu a motomu sareba yomi non kokuoo wa kitugi hiku umanokawari ni nekoo mochiimu...*

Textual:

„Motanii caută groaza tăcerii și întunericului. Astfel, Regele iadului ar fi folosit motanii drept cai ca să tragă sicriele..."

Imaginea mitologică puțin cam uzată a „bidiviilor lui Erebos" se vitalizează în traducerea japoneză în imaginea foarte precisă a motanilor-bidivii psihopompi, cărând sicrie și cadavre.

Astfel, aceste două demonstrații contrare, cea prin pastișă și cea prin traducere, dovedesc că sensul se păstrează aproape complet (și acest „aproape" să nu fie luat ca o mărturisire de neputință, căci chiar o simplă lectură a poemului este deja o derivare – „aproape" o traducere subiectivă – în raport cu lectura scriitorului

însuși) la transcrierea într-o limbă aflată la antipozii lingvistici ai sintaxei, prozodiei și foneticii noastre. Invers, într-un consonantism, o sintaxă, o prozodie respectată se poate introduce un sens cu totul schimbat: guzganul fiind inversul, dușmanul motanului.

Vom proceda deci în ordinea următoare: plecând de la arhetipurile cele mai evidente, vom desfășura derivările lor simbolice rezultate din cultura particulară și chiar din istoria și din biografia baudelairiană. Apoi vom trece la scheme, adică la procedeele „verbale" ale poemului. Abia la sfârșit vom releva artificiile formale semnificative, adică necesare (dar nu și suficiente) pentru accentuarea semantică a poemului. Vom proceda foarte simplu strofă cu strofă, căci acest poem se prezintă ca un sonet și strofele sunt bine delimitate de punctuație: cele două catrene sunt limitate de câte un punct, prima terțină de punct și virgulă (pentru a asigura o anume legătură atenuată de strofa a IV-a), ultima terțină se încheie cu punctul final.

Trebuie poate mai întâi să definim ce este un arhetip, obiect de resentimente la structuraliștii noștri fonetizanți. El este tocmai o forță fizică, o sursă majoră a simbolului, căreia îi putem asigura pregnanța, universalitatea și permanența. Așa cum prea bine a zis Jung, este un „subiect viu", un motiv psihic care nu te lasă niciodată indiferent și care într-adevăr însuflețește psycheea. Bachelard vorbea odinioară despre „hormonul sensului". Acesta este arhetipul: o mobilizare generală a imaginilor universalizabile; legat – dincolo de limbi și texte – de gesturi (de senzori-motricitatea elementară a copilului uman[17], de gramatica pulsiunilor care o precede pe cea a Academiei franceze, de reflexele dominante care sunt pecețile genului *homo*, din specia *sapiens*). Imaginea-arhetip este concretizarea figurativă, substantivă, a arhetipului.

Două imagini-arhetip cu același sens simbolic polarizează primul catren: „la *maison*" (casa) și „la *mûre saison*" (vârsta pârguirii), adică toamna. Sunt cu adevărat imagini-arhetip; înțeleg prin aceasta că o „casă" este pretutindeni și totdeauna, după cum arată studiile etnografice – colibă, igloo, palat sau cocioabă, iurtă sau tipi – conținătorul închis, adăpostit, în care intră unul într-altul, la infinit, alte și alte sub-universuri, așa cum prea bine a arătat Bachelard[18]. La fel și toamna, anotimpul fructelor, al „maturității", al seminței din fruct și deja al seminței din pământ, este și

ca în mod universal anotimpul-arhetip al „întoarcerii la pământ", al retragerii Soarelui fugind către solstițiul de iarnă. Echinocțiul, zilele egale cu nopțile, sugerează Balanța, iar celelalte părți ale toamnei, cu semnele lor: Scorpion, Săgetător, se cufundă treptat în noaptea iernii.

Aici rima („mai*son*" – „sai*son*") întărește această poziție arhetipală, în timp ce cuvintele cu cealaltă rimă („séden*taires*" – „aus*tères*") intensifică totodată sensul de „casă" (*sédentaires*) și introduc prin „austères", asociat simetric de substantiv, așa cum este și „fervents", o nuanță arhetipală „religioasă" (acești doi termeni aparțin vocabularului religios), care întărește caracterul mistic al celor doi conținători arhetipali. Acest arhetip al conținătorului închis este reluat în toată poetica baudelairiană de numeroase poeme: în particular de al LXVIII-lea, *Les Hiboux* (*Bufnițele*), care în toate edițiile urmează după *Les Chats* (*Motanii*). După cum observă Georges Blin[19], „Baudelaire a celebrat sau denunțat în douăzeci de locuri iluzia care ne îndeamnă să căutăm într-o schimbare a locului acel bine nesfârșit care ne obsedează: în *Flori*, să ne gândim numai la *Țiganii la drum*, la *Invitație la călătorie*, la *Călătorie* din *Mici poeme în proză*, pe lângă *Singurătatea, Vocații..., Proiecte...*".

Pe de altă parte, în mod simbolic și prin intermediul vocabularului astrologici, o legătură sinonimică vine să întărească „maison" și „saison" unul prin celălalt. Astrologia vorbește despre „casele" cerului, casele Soarelui.

*Motanii*, care sunt aici conținuți deopotrivă în casă și prin „dragostea" dascălilor și a îndrăgostiților înșiși aflați „în anotimpul pârguirii", sunt un simbol care și el se repetă în poezia baudelairiană. Încă din *Pisica (Florile răului*, LI) avem schema conținătorului/conținut, întrucât pisica se plimbă „la fel ca în apartament" și prin creierul poetului, iar atunci când acesta privește „în sine însuși" vede „cu mirare focul" pupilelor pisicii care îl „contemplă fix". Tema pisicii este reluată și în poemul XXXIV. Blin[20] ne arată afecțiunea anormală a poetului pentru feline; Baudelaire se definește el însuși drept „poetul pisicilor".

Cultura occidentală, așa cum observă J. Pommier[21] apropiindu-l pe Baudelaire de Hoffmann, cel din povestirea *Cotoiul Murr*, își formează o imagine a pisicii-bufniță (*chat-huant* = huhurez!)

doctă, faustiană. Nu este ea animalul zeiței Isis, zeița științei, pe lângă care joacă același rol ca și bufnița alături de Atena? Pisica faustiană[22] ne duce în același timp cu gândul și spre tenebrele vrăjitoarelor (pisica neagră) și spre voluptate; în același timp știință și lene, veritabil oximoron viu. Evocă Egiptul: zeița Pshat, zeitate lunară, are chip de pisică; evocă sfinxul cu trup felin... Dar schema ne este dată de verbul „a iubi": există pe de o parte „motanii puternici și blânzi" în casa lor, pe de altă parte savanții și îndrăgostiții care „iubesc" (adică absorb, asimilează, doresc, țintesc) motanii, acești motani fiind un soi de oglindă, de „dublură întunecată" a lor înșiși. Astfel se înnoadă și se precizează prima constelație simbolică a poemului nostru: *casă, toamnă, motan, mistic* se leagă între ele prin nenumărate fire semantice. Unele sunt sinonimele celorlalte: desigur, motanii sunt conținuți în casă, după cum „anotimpul pârguirii" îi conține pe savanți și pe îndrăgostiți. Dar tot așa cum aceștia din urmă au în comun religiozitatea ambiguă a austerității și a înfocării, motanii îmbină această constelație de însușiri, putere, blândețe, prieteni ai căldurii și sedentarismului (de remarcat cum „înfocat" – „fervent": de la *fervor* = „căldură", îl dublează pe *friguros*, în timp ce „sedentari" precizează un soi de austeritate: refuzul călătoriei), și se înfățișează ca *mediatori* simbolici: între casă, toamnă și savantul faustian. Împreună cu îndrăgostitul, ei constituie intermediarul metonimic deja pe cale de „gulliverizare".

Artificiile formale care subliniază această *felinizare* mediatoare, pe lângă acordurile de rimă deja semnalate, sunt constituite prin repetarea torsului imitativ al „r"-urilor: opt „r" cu totul, din care patru în adjectivele-cheie.

Jocul de *încastrări* (casa, conținând motanii, ei înșiși conținuți de savanții și de îndrăgostiții conținuți ei înșiși de „anotimpul pârguirii") și de *redundanțe* („fervent" trimite la „friguros", trimițând pe alt plan la „austeri", care este el însuși precizat de „sedentari", în timp ce „putere" opusă lui „act" dublează pe „blândețe", opusă violenței). De altfel, casa terestră dublează casa zodiacală de toamnă a Soarelui. Până și expresia „mândria = *orgueil de*" poate fi tradusă prin conținutul „comoară a = *trésor de*", cum o autorizează legăturile cu un alt poem de Baudelaire (XCVIII), unde regăsim constelația „fructe de toamnă", „amor savant",

„secret prețios", ochi asemeni „sipetelor", „giuvaerelor". Acest ansamblu semantic așează toată strofa întâi în regimul cel mai nocturn al imaginii, cel pe care îl definesc „structurile mistice" ale imaginarului[23].

Dacă trecem la strofa a doua, putem scrie că aceste „structuri mistice" au să se mai îmbogățească și să se adâncească încă. Arhetipurile ambivalenței nocturne vor amplifica accentul oximoronic al pisicii baudelairiene. Noaptea casei sau a toamnei alunecând către solstițiu este noaptea „tăcută", desigur, dar nu sfântă; dimpotrivă: „groază a tenebrelor". Această ambivalență a nopții repercutează [repercutare subliniată de chiasmul de la I 1 la II 1 care servește drept legătură semantică între cele două strofe:

știință→savanți

voluptate→îndrăgostiți înfocați,

și căruia îi corespunde chiasmul verbal „*amis* = amici" (1) „*être aimé* = a fi iubit" (I)] mistica baudelairiană bicefală a „științei" și a „voluptății". Léon Cellier[24] arăta într-adevăr, reluând o vorbă a lui Baudelaire însuși, că toată „retorica profundă" a *Florilor răului* se sprijină pe oximoron[25], și desprindea titlurile următoare din culegere: „Groază simpatică", „Madrigal trist", și chiar în text „O noroioasă, infectă măreție! Sublimă mârșăvie", la care am putea adăuga poate – bizuindu-ne tocmai pe această a doua strofă a *Motanilor* – „savantul amor" din *Dragostea de minciună* deja citată.

S-ar putea spune, desigur, că aproape toate marile arhetipuri (în afară tocmai de lumină, căci nu trebuie să ne lăsăm înșelați de „obscura limpezime": ea nu este lumină, este epitet al nopții înstelate, după cum „ziua neagră" baudelairiană nu e decât o noapte hiperbolică „mai tristă decât nopțile" sub „acoperământul" cerului) se pretează la acest paradox intern care este oximoronul: apa, așa cum a arătat Bachelard, focul, pământul, femeia, Luna, chiar Soarele, acel „Soare negru" cântat de Nerval. Dar Noaptea – atât de apropiată de Lună și atât de apropiată de femeie – este arhetipul privilegiat pentru *coincidentia oppositorum*. Căci Noaptea este odihnă, domolire, dar este și amenințare, tenebre. Nu spune oare o zicală franțuzească, chiar despre pisică și pentru a arăta că noaptea este amestec: „noaptea toate pisicile sunt cenușii"? Noaptea este oximoronul calitativ, „figurat" în carne și oase. La Baudelaire,

această temă a „tenebrelor" fascinante (rimând cu „funebre") este una din temele majore. Ea nu se opune, ca la Hugo, antiteticei[26] străluciri a Luminii, ci o absoarbe într-un fel. Poemul XXXVIII, care se intitulează tocmai *Tenebre*, o dovedește foarte bine. Apare acolo dublura feminină a Nopții, acea *„nigra sed pulchra"* din Cântare: „E Ea! neagră și totuși luminoasă" (edit. a 3-a: „sumbră și totuși luminoasă"), pe care Georges Blin[27] o leagă pe bună dreptate de sonetul al XLIII-lea al lui Shakespeare, lungă modulație pe tema iubirii „tenebros luminoase".

Or, dacă urmăm traiectoria sensului strofei I, pregătind totodată această dualitudine și așezând-o sub semnul astrologic al „caselor" solare de toamnă, vedem că arhetipul nopții-*coincidentia oppositorum* reiese întărit din această traiectorie care se sprijină pe chiasmul inițial din strofa a II-a. Toamna este exilul luminii în noapte, tot așa cum este și creuzetul „savantului amor". Cel dintâi semn al ei, Balanța, ar putea fi foarte bine semnul acestei strofe oximoronice. Semnul „Balanței" este de altfel utilizat de alchimiști ca cea dintâi figură a Operei; el este acea *coincidentia oppositorum* din *solve et coagula*. Schema întregii strofe este tocmai această mișcare de „dualitudine coordinativă" pe care o exprimă atât coordinația termenului „amici", adjectiv verbal repercutând în chiasm verbul „a iubi = *aimer*" din prima strofă, reunind antitezele, cât și particula ambiguă „și = *et*", care în două rânduri leagă și desparte *„știință* și *voluptate"*, *„tăcere* și *groază de tenebre"*. În ce privește ultimele două versuri, pe care Lévi-Strauss pe nedrept le socotește cele mai importante din punct de vedere al sensului, și ele marchează, precum bine spune și el, un „oximoron aluziv", prin distorsiunea condițională („le-ar fi luat... de-ar putea"), făcând disjuncția, desigur, dintre *mândrie = fierté* („atitudine nobilă", precum o va preciza strofa a III-a) și *supunere = servage*, dar conjugându-le oarecum în imaginea ambiguă a „bidiviilor funebri", totodată ținuți în frâu și nărăvași... Imaginea teriomorfă a „calului"[28] este astfel reintegrată în constelația nocturnă și oximoronică a strofei, calul fiind „nobila cucerire a omului", pe care pictori ca Géricault și Delacroix au preamărit-o de atâtea ori, dar fiind de asemenea și acel *Hippos chloros*, calul livid din Apocalipsă, animalul Satanei, al Erebosului. Pisica este un oximoron interiorizat, calul o figură exterioară a oximoronului.

Artificiile formale care întăresc figurile nopții, în afară de rima „funebre" și „tenebre" care accentuează „groaza unei nopți adânci", în afară de paronomaza „tenebre"/„Ereb", se sprijină pe 11 ocurențe ale lui „r" numai în 3 versuri. Și aici, o dată în plus, trebuie să criticăm formalismul structural care, în mod contradictoriu de altfel față de principiul saussurian al arbitrariului semnului (și aici, al semnului fonetic), așează „r"-urile printre sunetele „aspre", „scrâșnite"[29]. Dacă însă cei 11 „r" însoțesc aici niște figuri aspre și scrâșnite, cei 8 „r" din prima strofă erau dimpotrivă acompaniamentul muzical al „torsului = *ronronnement*" sigur al pisicilor, dar poate și al roților de tors la gura sobei, al oalei cu apă de pe foc, poate al vântului de toamnă[30]. Se vede deci că semnele, muzicale sau fonetice, sunt prin ele însele semantice într-un mod foarte vag, foarte larg.

În rezumat, avem în această strofă tipul unei structuri mistice, oximoronul și figurile sale jucând rolul de procedee antifrastice: am putea spune că știința scuză voluptatea, în timp ce tăcerea „cumpănește" groaza tenebrelor.

Arhetipul care domină strofa a III-a este arhetipul *Somnului*, somn totodată amestec de vis și de coșmar, dar și cale de trecere de la o lume la alta, de la veghe la vis, de la prezent la trecut sau la viitor. S-ar putea spune că acest arhetip este cvasi-figurat ca atare de marele simbol al sfinxului. Desigur, sfinxul este un simbol cultural bine localizat, dar se pare că i-am putea găsi echivalențe ca „monstru compozit" îmbinând reprezentările unor elemente contradictorii: femeie, leu și vultur, femeie sau porțiune de făptură umană, animal terestru, aripi, coadă de șarpe sau de pește, în majoritatea culturilor. În grecește, cuvântul este feminin și numele lui provine de la rădăcina *sphiggo*, „strâng (în gheare)", „sugrum"... El este, desigur, cum o spune cu insistență Lévi-Strauss, simbolul androginului, androginie pe care o cheamă din punct de vedere semantic *coincidentia* din strofa precedentă. Dar el este mult mai mult decât atâta: este simbolul totalității confuze. Oximoronul se resoarbe chiar în sânul monstruozității aberante a sfinxului. Firește, Lévi-Strauss are perfectă dreptate să opună „non-casa" „singurătăților" și vagul „visului fără sfârșit", trăinicei casei din prima strofă. Dar raportul dintre cele două strofe este încă și mai profund: în prima aveam, prin schema și arhetipul

„casei" și ale „anotimpului pârguirii", conținătorul închis și unificator al unor cupluri diferite. Aici, avem conținătorul infinit și încastrarea atributelor sale nocturne: singurătatea cuprinde sfinxul, care stă el însuși lungit și cuprinde „visul fără sfârșit".

Tema sfinxului la Baudelaire este legată de mister, abscons al confuziei, „sfinx neînțeles" al Frumuseții (XVII), care este neclintit („urăsc mișcarea ce clintește liniile...") ca bufnițele sedentare (LXVII), nemișcare încremenită („Și niciodată nu plâng, și nicicând eu nu râd") și rece („unesc o inimă de gheață") ca moartea. În altă parte, „sfinxul" (XXVII), din nou legat de mineral („vis de piatră" în XVII și „fermecătoare minerale"), este asociat cu sterilitatea și deșertul: „Ca nisipul posomorât și azurul deșerturilor", evocând în avans, după cum arată Blin[31], „răceala" mallarméană a Irodiadei.

Există deci, dacă nu un arhetip al sfinxului, cel puțin un puternic complex al sfinxului. Sfinxul – o, Oedip! – este de altfel figura complexă a Complexului. El este nodul confuziilor. Noaptea oximoronică din strofa a II-a îl introduce în mod foarte firesc, „mândria" din ultimul vers al strofei a II-a chemând „nobilele atitudini" din primul vers al strofei a III-a. Trebuie să sublinieam în același sens (partea a II-a și strofa a III-a) rima semantică a celor două jumătăți oximoronice din II: „tăcere" și „funebre", care vin să fuzioneze în imaginea sfinxului singuratic: *funebru* rimând semantic cu *alungiți* și *singurătate* cu *tăcere*.

Mai mult decât atât: așa cum tonalitatea neîndoios astrologică a celor două arhetipuri din prima strofă ne-a și înclinat spre ea cu succes semantic, se poate semnala că semnul de toamnă care urmează Balanței este tocmai semnul confuziei ucigătoare, „Scorpionul" interpretat adesea ca histoliza unei crisalide autumnale[32]. Sfinxul și scorpionul au multe afinități, atât naturale – locuitori ai nisipurilor deșertului – cât și figurate: aripile de vultur ale sfinxului sunt „scorpionice", căci pe zodiacele vechi „scorpionul" este înlocuit de vultur; vasele funerare egiptene – conținând rămășițele funebre histolizate – sunt adesea așezate între labele sfinxului[33]. În sfârșit, Sénard după W. Drummond a arătat foarte bine dialectica dublă ce leagă pe Stindardul lui Iuda leul (parte a sfinxului) și scorpionul (simbol al tribulațiilor lui Israel în Egipt[34]).

În alchimie, sfinxul ține locul scorpionului semnificând *Putrefacția*, adică faza histolitică a Operei. Androginul, una din

figurile căruia este și sfinxul, este deja simbol al „fuziunii" alchimice; mai profund încă, sfinxul este simbol al putrefacției[35].

Schema „reducției" histolitice ne este dată de acea lungă și unică frază unde sintaxa se acordă cu verbul „alungiți" situat în centrul strofei. (Mă gândesc aici la sinonimul argotic francez al lui *a se lungi*, care este „a se revărsa" și al cărui sens schematic convine perfect acestei strofe.) Este o principală care cuprinde o subordonată introdusă prin „care", dar este mai ales multiplicarea cuvintelor semnificând (în mod) „vag", „fără sfârșit", închiderea: „în", „la fund", „întru". Muzica se schimbă și ea: în timp ce catrenele erau bogate în „r", aici o simplă terțină cuprinde 10 „s" (sunt 8 în I, 9 în II și 6 în IV), siflante care evocă poate caracterul ofidian (scorpion, sfinx, șarpe seamănă între ei...) al singurătăților pustii. Aceste siflante sunt susținute încă de opt paronomaze corect reperate de Lévi-Strauss.

Trecerea la ultima strofă se face prin ecoul semantic al „*sfincșilor* lungiți în fundul *singurătăților*" (III) și al „*nisipului fin*" (IV) evocând un deșert de astă dată cosmicizat. Arhetipul este acela al *centrului*, dar al unui centru care, deși rămâne conținutul a ceea ce-l înconjoară, devine conținător la rândul său. Acest centru este specificat prin arhetipul *pupilei* și prin cvasi-arhetipul *rărunchi*. Scriu *cvasi-arhetip*, fiindcă centrul trupului este când inima, când rărunchii (sau amândouă deodată în expresia biblică „rărunchii și inimile") sau ficatul, în vreme ce pupila ochiului este totdeauna și pretutindeni – probabil din cauza formei sale regulate din mijlocul irisului circular – arhetip al centrului. „Rărunchii" sunt de altfel legați de sfinx și de trupul lui felin printr-o legătură mai figurativă decât simpla paronomază pe care o semnalează Lévi-Strauss. Steaua sugerată de verbul „a înstela" vine să adauge nota cosmică celor două arhetipuri anatomice. Putem vorbi aici de un conținut/conținător sau – dacă vom compara cu structura primei strofe – de un „conținut invers", inversat magic: „pupilele mistice" și „rărunchii rodnici", două organe conținute de trup, conțin la rândul lor „scântei", „fărâme de aur" (care reactivează imaginea alchimică sugerată în I), „nisip fin", care reintegrează deșertul și singurătatea lui în ochiul pisicii, așa cum verbul „a înstela" plasează acolo întregul cosmos. „Magic" și „mistic" la rimă întăresc din punct de vedere semantic această lungă operație

teurgică ce ne-a condus de la *fervoarea* (*înfocarea*) și de la *austeritatea* enunțate în prima strofă la rezultatul „mistic" (este ultimul cuvânt) al acestei „magii" a transmutațiilor (mult mai mult decât a simplei metamorfoze, cum puțin cam pripit zice Lévi-Strauss).

Schema care dirijează toată această centrifugare poetică este cea a redundanței concentrice care pare a ierarhiza ceea ce cuvintele de legătură din strofa a III-a confundau prin încastrare: în timp ce „în fundul singurătăților" (III 2) nu făcea decât să-l dubleze pe „sfinx" inserându-l în deșert, aici îi răspunde ca un ecou „sunt plini", care ierarhizează rărunchii/conținători și conținutul de lumină („scântei magice"), pe când verbul „a înstela", legând „pupilele mistice" cu „fărâmele de aur", pluralizează și estompează („vag") ușoara opoziție, schița de oximoron care se manifestă între conținătorul „pupile" și conținutul „aur". „A înstela", „sunt plini", „fărâme", „nisip fin", „vag" ne dau schema unei viermuieli concentric ordonate.

Paronomazele în „*in*" accentuează și mai mult rima perfectă a lui „nisip fin" cu „fără sfârșit = *sans fin*" din strofa a III-a și leagă acest ansamblu cu imaginea sfinxului din strofa a III-a, pe când cele 6 „siflante" se află aici nu pentru a sugera ca în III moleșeala somnului, ci scânteierea stelelor.

Ultima strofă terminată prin punctul de orgă „mistic" încheie poemul în aceste „structuri mistice", fiecare strofă fiindu-le într-un fel câte o variantă.

În fiecare strofă bine individualizată, găsim constelații omogene în care – după arta poetică baudelairiană – „culorile" imaginilor și „sunetele"[36] prozodiei își răspund; fiecare arhetip antrenează schema și sintaxa strofei, trezește și suscită artificiul prozodic. Bineînțeles, dincolo de rețeaua care unifică întreg poemul și face din el un tot indisolubil, structurile figurative permit numeroase grupări între strofe, mult mai multe decât cele trei cazuri subliniate de Lévi-Strauss și Jakobson. Dacă urmăm pur și simplu firul discursului, avem:

1) Legătura dintre I și II care, din punct de vedere schematic, sunt singurele ce utilizează de câte două ori particula de legătură disjunctivă (dacă se poate spune așa!) „și". Schemei de unificare a perechilor opuse printr-un *tertium* mediator din I, îi răspunde schema de dualitudine coordinativă (oximoronică) din II. Variația

pe tema dualitudinii este indicată de chiasmul I 1-II 1 (sensul de *îndrăgostiți* trimițând la *voluptate*, în timp ce *știință* trimite la *savanți, dascăli*). Ei bine, nu numai că „subiectele" semantice din I și II nu coincid cu semantismul subiectelor gramaticale care, la rigoare, sunt, după cum vrea Jakobson, însuflețite în I și neînsuflețite în II (deși „ei" din II sunt într-adevăr „motanii"), ci chiar dimpotrivă, I și II conțin două simboluri animale, deci însuflețite: *motanii* și *bidiviii* funebri.

2) Putem de asemenea să legăm pe I cu IV, pentru că în aceste două strofe accentul semantic este pus pe jocul conținător/conținut. În I, motanii-conținători sunt conținuți în casă, în IV *pupilele* și *rărunchii* devin în mod metonimic frânturi de motan conținând universul. De unde o inversare a raportului conținător/conținut. Pe de altă parte, paralelismul dintre cele două adjective religioase din I și cele două adjective religioase din IV a fost deja subliniat.

În sfârșit, dacă reținem lectura alchimică explicitată de IV („fărâme de aur"), putem repera în I două adjective calorice – „friguros" și „înfocat" – care anunță operația finală.

3) Legătura dintre I și III a fost bine subliniată de Jakobson/Lévi-Strauss; este cea dintre conținătorul închis și conținătorul deschis și histolitic.

4) Legătura dintre II și III, pe lângă sprijinul adus de ultimul cuvânt din II („mândrie") ultimului cuvânt din primul vers al lui III („nobile atitudini"), pe lângă rimele semantice „sfincși alungiți" (II) „funebru"(II) (am putea reține și „a înclina") și mai ales „tăcere" (II) „singurătăți" (III), este constituită de resorbția dualitudinii din II în unitatea histolitică a monstrului compozit „sfinxul" din III.

5) Între II și IV există, din nou, legătura a două dualitudini: una încă slab antitetică și „diametrală" (cum ar fi scris Lévi-Strauss în *Antropologia structurală*), cealaltă ierarhică și concentrică, cu dialectica nopții întunecoase (II) și a fărâmelor de aur și scânteilor de lumină (IV).

6) În sfârșit, între III și IV se află un raport de diferențiere: povestirii vagi și nedefinite („par...", „fără sfârșit") din III îi urmează o nouă dihotomie, „concentrică" de astă dată, unde vagul

(„vag") inclus în precizarea privirii *mistice* este circumscris în *pupilele* circulare ale pisicii.

Am putea multiplica la infinit jocul sensurilor care se caută de la o strofă la alta și al celor care, dimpotrivă, se deosebesc. Mă voi mulțumi, înainte de a trage concluziile, să scot la iveală cel puțin trei „lecturi" (concordante și lămuritoare din punct de vedere semantic) ale poemului și apoi să rezum din punct de vedere structural și figurativ mișcarea generală a transmutațiilor poetice ale „motanilor".

Există mai întâi lectura banală, cea care se mărginește la cadrilul arhetipurilor luate aproape în sens propriu în fiecare strofă: celor două catrene ce cuprind îndrăgostiții înfocați și savanții, dascălii austeri în casa lor de toamnă, le răspund cele două terține unde vedem motanii amplificându-se mai întâi în sfincși monumentali, apoi „gulliverizând" lumea și cerul în blana și pupilele lor. Această lectură este cea care reiese aproximativ din toate jongleriile structurale întreprinse de Lévi-Strauss și Jakobson.

O lectură mai curioasă, mai puțin aprig formalistă și dușmană a conținuturilor culturale, poate să ne lase să citim poemul „în cheie astrologică": arhetipul-pilot devine acum nu „casa", ci „anotimpul pârguirii", anotimpul cadent, anotimpul iubirilor încheiate, al meditațiilor înfrigurate și, în cele din urmă, al „amorului savant". „Balanța" este sensul legănărilor ușor disjunctive din strofa a II-a: toamna cumpănește „tăcerea" nopții, iar „groaza de întunecimi", „voluptatea" și „știința". Zodiacul bidiviilor nu suscită oare și el marea imagine platoniciană a Balanței, cu vizitiul ținînd în frâu cei doi cai neasemenea ai carului? Apoi vine sfinxul scorpionic, semn al histolizei autumnale, al mormântului și al morții din care învie treptat „Săgetătorul" iarăși dublu, dar în care animalul se supune spiritualității, în care aurul, lumina, izbucnește din tenebre.

În sfârșit, putem să ne orientăm spre o lectură și mai esoterică: lectura alchimică. „Transmutație", spuneam, și îmi îngădui o lectură „alchimică" a sonetului, spre care mă înclină: „fărâmele de aur" explicite din ultima strofă și „comoara" (*mândria casei*) implicită din prima strofă. Dar mai ales operația poetică însăși mă îndreptățește la aceasta: se poate spune că I situează în athanorul care sunt arhetipurile spațiului închis cele două contrarii conju-

gate, *coincidentia oppositorum* pe care o revelează II, în timp ce urmează fazele de „putrefacție" (III) și de transmutație prin extragerea esenței „intime" a intimului (IV). Contextul baudelairian legitimează această lectură a magiei-misticii pisicilor: nu numai fiindcă în „Alchimia durerii" (LXXXI) se face o aluzie explicită la alchimie precum și la Midas, „cel mai trist dintre alchimiști", dar și fiindcă în această schiță de *Epilog*[37] la a 2-a ediție a *Florilor răului*, unde, amplificând magnifica vorbă a prietenului său Delacroix „Dați-mi noroi și vă voi face din el carne de Femeie..." și dându-i o intenție explicit alchimică („ca un perfect chimist și ca un suflet sfânt, căci din oricare lucru extras-am chintesența..."), poetul declară în ultimul vers al Marii sale Opere, care pare a-i sublima intenția și „a salva" sau „a sublima" „florile bolnăvicioase":

*Mi-ai dat noroi și-n aur știut-am să-l prefac.*

Delir de interpretare, vor striga unii scandalizați (și pe care, în glumă, chiar voiam să-i scandalizez!). Dar în aventura interpretării, a echivocității, unde începe delirul condamnabil? Uităm prea adesea – și o anume pedanterie structurală nu e străină de această uitare! – că esențialul pentru un poem este să placă și pentru un comentator să amplifice dacă se poate această plăcere. Ar trebui să ne întrebăm totdeauna înaintea exegezei „la ce servește un poem?", și să ne dăm seama că, dacă nu servește decât poezia, „nu servește la nimic" (așa cum a spus-o Kant înaintea lui Th. Gautier!). Un poem nu are mai cu seamă un „sens propriu", nici o univocitate inflexibilă, cum ar vrea să ne facă să credem prestigioșii mecanici ai formalismului lingvistic. El nu e decât o figură care – bine a zis Bachelard – suscită figuri. Și structura pe care i-o putem găsi este până la urmă o „structură figurativă".

Putem deci să rezumăm această structurare figurativă a poemului, să extragem din ea modelul de inspirație semantică pe care-l conține. Avem de-a face cu o temă „mistică"[38] și cu variațiunile sale. Poemul nostru se „închide" prin simbolismul misticității ce împresoară primul și ultimul vers. Dar o deschidere interioară asupra unei progresii semantice ne conduce în creuzetul banalităților expuse în prima strofă, de la tenebrele ambivalente ale strofei a II-a, spre ordinea încastrată și concentrică a luminii.

Transmutarea se face prin jocul regrupărilor și redistribuirilor, și se manifestă prin răsturnarea schematică de la I la IV, a conținuturilor și conținătorilor.

Simbolismul conținuturilor/conținătorilor și procedura care conduce la răsturnarea lor substituind casei și toamnei rărunchii și pupila, este axul structural figurativ al întregului sonet. De la un capăt la altul, acest ax se întinde cam în felul următor:

I casă) motani) anotimp al pârguirii) friguroși și sedentari) îndrăgostiți și savanți.

II Ei – [motanii]) știință și voluptate) liniște și tenebre) funebre și mândrie

III singurătate) „ci") vis fără sfârșit) sfinx

IV motani, sfinx) rărunchi roditori, pupile mistice) scântei magice, stele, fărâme de aur) nisip fin.

Pe această urzeală de încastrări răsună, desigur, în contrapunct, disjuncțiile „diametrale" din II și parțial din I, și întrepătrunderile ușor disjunctive din IV; dar acestea nu sunt decât niște ușoare apogiaturi, niște catalizatori disjunctivi care îngăduie mișcarea poemului și scot în evidență stilul figurat al înglobării. Ca să reluăm terminologia epistemologiei lui Lupasco – care este, repet, unul dintre cei care știu cel mai bine ce vrea să zică o structură – poemul și figurile sale care constituie numai prin ele însele un „model" în care se toarnă sentimentele, visele și plăcerile noastre, au ca orice structură o „tensiune antagonistă"; dar în poem omogenitatea (histoliză, concentricitate, și chiar oximoron) se actualizează, în timp ce dualitățile se potențializează și se amortizează.

Constelația figurativă ce definește aici o structură (sau mai bine zis un „regim structural") mistică [magice, mistice, înfocați, austeri→casă, toamnă→tenebre, tăcere, singurătate→somn, visări, vise→rărunchi, pupile→rodnicie→stea (vag)→aur (fărâme)] nu a fost prefabricată de o mașină de structurat; așadar, ea nu e statică: de unde veleitățile de *diairesis*, de dihotomie („și"), de antiteze interne, de oximoroni repede resorbiți în aluatul cald al poemului intimității.

Aceste contrapuncte însuflețesc poemul, întocmai cum în umbra acelui Rembrandt din care Baudelaire a făcut un „far" al Umanității, o licărire furișă însuflețește umbrele. „De la casă la

aur", acest ciclu al intimității ne îmbie, în afară de acea „cale uscată" a sintaxelor și a artificiilor prozodice, spre „calea umedă" și plină de întăriri simbolice. Fiindcă mitul profund al poemului, „retorica lui adâncă" ce se cufundă în sens, scapă la limită limbii, de vreme ce acest poem, ca orice mare poem, se poate *traduce*.

*

Acum trebuie să întrerup în mod deliberat această exegeză a plăcerii mele poetice care, ca orice poezie, este un izvor nesfârșit de hermeneutică și de sens. Trebuie să „conchid", amintind că, la începutul acestui capitol, îmi propusesem să arăt imposibilitatea în care se află un adept al structuralismului formal de a deduce existența sensului din esența sintaxelor; vroiam să substitui acestui structuralism al nonsensului un structuralism al sensului care să împace figura cu sintaxa, imaginea cu limba, simbolul cu structura. Pentru aceasta, trebuia să admitem ca o axiomă (și nu ca un postulat) că simbolul este „atomul de structură". Am încercat să aplic aceste principii confruntându-mi metoda cu metoda a doi iluștri analiști. Cred că am arătat cum că exegeza care – fără a neglija nici povestirea, nici forma sintactică sau prozodică – așează în centrul procedeului său structurant noțiunea de figură, e mai coerentă și mai lămuritoare decât cea care utilizează imposibila „probă ontologică" a formalismului.

Desigur, această poziție metodologică atrage după sine o opțiune filozofică pe care spațiul nu ne îngăduie să o dezvoltăm aici. Lévi-Strauss a formulat-o adesea întrebându-se dacă omul este în semnificație sau semnificația în om. Dar poate că aceasta e o falsă problemă și că există un „cerc structural" așa cum unii depistează un „cerc hermeneutic" și cum încă A. Comte repera un cerc antropologic la nivelul psihologiei, încercând zadarnic să scoată din el sociologia. Fiindcă particularitatea tuturor științelor omului este de „a se așeza la fereastră ca să se privească trecând pe stradă". De aceea, așa cum văzuse Dilthey, ele nu sunt științe la fel cu celelalte și, așa cum a scris Michel Foucault, poate nu sunt decât „pseudo-științe". Această antropologie a făcut ca un anumit om să se afle deja în semnificațiile pe care le distribuie specia umană (acea „natură umană" pe care o regăsesc mereu cei

mai buni dintre antropologii noștri), ereditatea, ba chiar și societatea, dar ca semnificațiile să depindă de om în general, omul ca specie decupând universul după obiceiurile, nevoile lui, după forma lui animală de „primat"[39]. Dar oare omul să fie cel care îi dă semnificație omului însuși? Dacă am răspunde afirmativ, cercul s-ar închide într-o tautologie. Să spunem că îi e interzis omului să desfacă acest cerc. Sunt sigur că unii se vor mai înșela încă asupra sensului acestui „interdict", așa că subliniez că e vorba în primul rând de un interdict epistemologic înainte de a fi un interdict etic. Din punct de vedere epistemologic, antropologul (psiholog, critic de artă, sociolog) este totdeauna omul care privește omul și există o confuzie esențială între ținta obiectivării și interesele subiectivării. A plasa deliberat un anume fenomen uman în Natură înseamnă, cum au văzut-o filozofii, „a denatura" cultura, producțiile omului. Dar, reciproc, a plasa semnificația în om înseamnă a face din ea o țesătură de mistificare ce duce în consecință la un nihilism sofisticat. Încât adevărul constă în a spune, așa cum mulți alții au spus-o, că omul își este propria lui semnificație, că există o „natură umană" care tocmai că nu se reduce nici la o altă Natură, fizică, biologică, de exemplu, nici nu se rezolvă în viermuieli culturale nediferențiat semnificative. Și abia după această precauție se poate trece la etică. Căci dacă omul poate face o știință din obiectele non-umane, din Natură, pentru a se face „stăpânul și posesorul" ei și a o trata drept rezervorul valorilor de întrebuințare și al valorilor de schimb, dacă el poate – la rigoare și pierzând sensul – să trateze în același mod limbile, fonemele, rămășițele civilizațiilor moarte, nu poate însă trata la fel omul viu și gânditor, nu poate ținti la marele și integralul laborator al „Științelor umane" – ispită foarte puternică în civilizația actuală a mașinilor. A vedea în om un *obiect* de întrebuințare, un obiect de schimb, împotriva a ceea ce a recomandat totdeauna orice etică umană, de la Socrate la Kant, de la Kant la Marx, de la Buddha la Isus, înseamnă a consimți la înstrăinarea totală a omului, înseamnă a realiza ceea ce începuse să organizeze Doctorul Mengele. Și trebuie să-i aducem aici un omagiu lui Lévi-Strauss: în el, fraternitatea etnografică, sensul unei naturi umane și adeseori stilul unei admirabile poetici vin totdeauna să dezmintă și să înfrâneze intențiile unei inteligențe ascuțite ca un scalpel de vivi-

secție. Științele omului obiective, riguros științifice, îngăduindu-și toate experiențele și toate experimentările – asta nu s-a putut realiza până acum decât la Auschwitz. Încă o dată, cred că trebuie ca filozoful, antropologul care nu este altcineva decât filantropul, să se afle „de partea poeților", de partea „onoarei poeților" pe care eu o apăram încă de acum douăzeci de ani. Rațiunea etică vine foarte firesc să încununeze rațiunea metodologică printr-un „structuralism figurativ" pe care am încercat să-l apăr și să-l ilustrez în acest capitol. Să lăsăm loc pentru imaginile ordonate ale poeților împotriva idolilor Rațiunii!

## NOTE

[1] Paul Ricoeur a prefațat *Jésus* de Bultmann.

[2] Cf. articolul nostru „Sarcinile spiritului și imperativele ființei", în *Eranos Jahrbuch*, XXXIV, 1965, Zürich, 1967.

[3] Montaigne, *Eseuri*, IV, 7, cf. II, 198.

[4] Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, I, V, 9, „Structura elefanților".

[5] K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, Gallimard, 1951.

[6] A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966, pp. 58, 59.

[7] Cf. A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 vol., Albin Michel, 1964-1965.

[8] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*

[9] Cf. S. Lupasco, *Qu'est-ce qu'une structure?*, Ch. Bourgeois, 1967.

[10] Cf. A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 98.

[11] Referitor la omologie, cf. cartea mea *Structuri antropologice ale imaginarului*.

[12] Cf. P. Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.

[13] Cf. P. Ricoeur, *Le conflit des herméneutiques*, în C.I.S., 1962, nr. 1, cf. deopotrivă cartea mea *L'imagination symbolique*, P.U.F., 1964, 1968, p. 104.

[14] Cf. *Ediția critică a Florilor răului* de J. Crépet și G. Blin, Paris, J. Corti, 1950, p. 413 și *Ediția critică a Florilor răului* de A. Adam, Paris, Garnier Frères, 1966, p. 357.

[15] Cf. nota marginală în G. Picon, *Malraux par lui-même*, Paris, Seuil, 1953, p. 42.

[16] Mulțumesc mult D-rei Jacqueline Pigeot, salariată a Casei franco-japoneze din Tokyo, și colegului meu Tetsuo Takayama, pentru prețioasele informații pe care mi le-au dat.

[17] Cl. Lévi-Strauss este împărțit, îndeosebi în *Le cru et le cuit*, între înclinarea sa formalistă și geniul său etnografic care îl face să pună în evidență – împotriva oricărui formalism – rolul preponderent al senzorialității la originea sistemelor de clasificare.

[18] Cf. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, ediția a 4-a, P.U.F., 1964; cf. în M. Griaule, *Dieu d'eau*, Paris, Fayard, 1966, pasajul despre casa dogonilor.

[19] Cf. G. Blin, *op. cit.*, p. 413.

[20] *Id.*, p. 412.

[21] Cf. J. Pommier, *Baudelaire et Hoffmann* în *Mélanges offerts à Jos*, Vianey, p. 473.

[22] Cf. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 1961, p. 425.

[23] Cf. *Structuri antropologice*, *op. cit.*, Cartea a doua.

[24] Cf. L. Cellier, *D'une rhétorique profonde. Baudelaire et l'oxymoron*, C.I.S., 1965, nr. 8.

[25] Cf. Morier, *op. cit.*, „un soi de antiteză în care se alătură două cuvinte contradictorii, unul părând să-l excludă în mod logic pe celălalt".

[26] Asupra antitezei la Hugo, cf. articolul nostru: „Dualism și dramatizare" în *Eranos Jahrbuch*, XXXIII, 1964, Zürich.

[27] G. Blin, *op. cit.*, p. 361.

[28] Asupra acestei imagini, cf. *Structuri*, *op. cit.*, p. 64 sq.

[29] Cl. Lévi-Strauss, *Les Chats*, *op. cit.*, p. 12, îl citează pe M. Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, 1930, p. 388.

[30] Japonezii asociază foșnetul vântului prin pini cu murmurul apei care fierbe.

[31] Blin, *op. cit.*, p. 345.

[32] Cf. Sénard, *Le Zodiaque*, La Colonne Vendôme, 1948. După Fabre d'Olivet, litera ebraică Ain, atribuită scorpionului, înseamnă *vid, neant*.

[33] J.-P. Guigniant, *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, I, p. 868.

[34] W. Drummond, *Oedipus Judaicus*.

[35] Fulcanelli, *Misterul catedralelor*, prefață de M.E. Canseliet, Paris, J.-J. Pauvert, 1965 [ed. rom. Nemira, trad. Dan Alexe, 1997].

[36] Cf. IV, *Corespondențe*, cf. Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire*, și G. Blin, *Baudelaire*, pp. 107-118, 200-202, cf. *Ediția critică a Florilor răului*, G. Blin, p. 295.

[37] Cf. Blin, *op. cit.*, pp. 216, 428.

[38] Să amintim că pentru antropolog, „mistic" are un înțeles foarte precis: „care utilizează o logică de incluziuni participative".

[39] Cf. Desmond Morris, *The Naked Ape*, London, 1967.

## PARTEA A DOUA

# REALISM ȘI CONFIGURARE DINAMICĂ A STRUCTURILOR

„Există acea frumoasă strofă finală a unui imn din *Ginza*: Vin în întâmpinarea imaginii mele – și imaginea mea îmi vine în întâmpinare – Îmi vorbește drăgăstos și mă îmbrățișează – La întoarcerea mea din robie..."

Henry Corbin, *En Islam iranien*, vol. II.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

## Capitolul IV

# CHIPURILE OPEREI, PICTURA ȘI CONFIGURAREA STRUCTURILOR*

„Multe polemici sterile din estetică, multe neînțelegeri și exclusivisme ce împiedică deplina înțelegere a artei ar fi evitate dacă, în loc de a căuta cu orice preț principiul unic care și-ar oferi cheia, am admite natura lui complexă – complexă până la a părea contradictorie."

René Huyghe, *L'art et l'âme*

Aș vrea să aplic pe niște exemple concrete, alese din domeniul artei picturale, concluziile ultimelor mele capitole. Docetismul și gnosticismul metodologice, departe de a duce la un idealism găunos, trebuie să servească drept ipoteză practică în majoritatea științelor omului, care sunt, toate, științe ale simbolului și ale epifaniei sensului[1].

Opera de artă – și anume în cazul nostru pictura – prezintă o dublă față foarte susceptibilă de a ne perfecționa concepția despre un structuralism figurativ: ea este „originală" (îndeosebi în Occident), singulară, este, cum spun nemții, *Schöpfung*. Dar, totodată, în mod antagonist ea se situează și într-o rețea semnificativă și structurală existentă, suscită înțelegerea, interpretarea, familiaritatea: ea este *Gestaltung*. *Schöpfung* semnifică individualitatea ireductibilă a operei, unicitatea ei esențială rezultând din încarnarea-i existențială mai întâi într-un act uman, apoi într-un material de circumstanță. *„Gestaltung" ne orientează mai degrabă spre*

* Acest capitol a apărut sub forma articolului „Creația artistică drept configurare dinamică a structurilor" în *Eranos Jahrbuch*, XXXV, 1966, Rhein Verlag, Zürich.

*obiectivitatea informativă care face opera traductibilă* în niște forme, adică o pune la îndemâna tuturor analizelor, o oferă tuturor criticilor și reducțiilor lor explicative.

Această opoziție, dacă nu chiar contradicție între două noțiuni constitutive și opera artistică însăși, purtând în ele apariția, cunoașterea și interpretarea obiectului de artă, trasează planul expunerii ce urmează. Îmi voi da mai întâi o ipoteză de lucru într-o expunere a problematicii speciale puse de critică în general și de critica picturală în special. Voi prezenta apoi niște aplicații exemplare ilustrând această ipoteză, pentru ca în sfârșit să trag concluzii metodologice precizând propozițiile din capitolele precedente și confirmând necesitatea unei propoziții gnostice și docetiste în demersul hermeneutic.

*

Problematica esteticii și a criticii de artă nu se deosebește de fel de cea a științelor omului, a antropologiei în ansamblul ei. Estetica, critica precum și antropologia voindu-se „științe", știu de douăzeci și cinci de secole „că numai generalul e obiectul științei" sau cel puțin „ceea ce este comun". Dimpotrivă, estetica, critica și antropologia știu mai bine decât toate științele naturii că obiectul lor nu le este prezentat decât într-o singularitate extremă, excluzând orice generalizare. Toate aceste științe sunt cazuistice, diferențiale. De unde ambiguitatea statutului lor epistemologic. În termeni împrumutați de la Wilhelm Dilthey, voi spune că, asemenea vestitului măgar al lui Buridan, științele omului se sting între o foame de înțelegere și o sete de explicare, și una și alta acoperind polaritatea contradictorie pusă de cei doi termeni, *Schöpfung und Gestaltung*. Criza contemporană a antropologiei, esteticii și artelor frumoase, în general, intersectează criza criticii. De aceea, o putem lua ca punct de plecare pe aceasta din urmă, așa cum se află ea expusă în frumoasa carte a lui Serge Doubrovsky *Pourquoi la nouvelle critique*[2]. Voi încerca deci, ca preambul, să transfer punctul de aplicare literar al acestei cărți la un punct de aplicare pictural. De altfel, fluxurile și refluxurile tumultuoase ale teoriilor despre pictura contemporană arată prea bine că pictura și estetica picturală sunt prinse deopotrivă în fasciculul de dileme și de probleme ce fac obiectul „noii critici".

Aceasta din urmă rezidă în conștientizarea acută a imposibilei *reducții* a cunoștințelor omului despre om, la un simplu misticism „comprehensiv" al intențiilor, sau doar la obiectivitatea explicativă.

De aceea, Serge Doubrovsky respinge la început metodele pozitiv reductive, cum o făcusem și eu cu câțiva ani mai înainte în mica mea carte *L'imagination symbolique*[3]. Opera literară, și să spunem aici opera de artă în general, nu se reduce nici la structurile psihologice ale autorului său, nici la datele sociale și istorice, nici la un sistem mecanic de forme. Opera nu se reduce la structurile psihologice ale autorului, fie ele chiar cele mai adânci și mai ascunse, așa cum au crezut unii psihanaliști[4], fiindcă orice producție umană poate deopotrivă *să exprime* sentimente, situații, caractere pozitive, sau *să proiecteze* dorințe, aspirații ireale și irealizabile, compensări delirante. De aici vine faptul că Ch. Lalo[5] putea deja să scrie o carte întreagă despre *Arta aflată departe de viață*. Desigur, arta poate fi ilustrarea unui destin autobiografic, dar ea este deopotrivă constitutivă pentru un „anti-destin", așa cum prea bine a dovedit-o André Malraux. Arta se distanțează așadar de biografie, opera se adaugă biografiei așa cum omul „se adaugă naturii". Arta este fenomen de cultură. Asta nu înseamnă că arta se lasă la rândul ei redusă la cultură în general și la fenomenele de civilizație în particular. Serge Doubrovsky[6] se ridică pe drept cuvânt împotriva reducției simpliste a operei de artă la coordonatele culturale și sociale ale mediului și momentului în care ea se naște. Ea nu este nici un produs al biografiei psihice și psiho-sociale, după cum nu este nici un produs al istoriei politice, militare sau economice. În perspectivele întunecate ale reducției la „factorul dominant"[7] sociologic, opera de artă nu ar putea juca niciodată rolul profetic de „avangardă" care îi este totuși esențial. Fiindcă, după cum vom vedea adeseori pe parcursul acestui studiu, arta, departe de a urma moda dictată de istorie sau de societate, dimpotrivă, precedă istoria – fără „opere", unde ar fi trecutul? – și modelează, prefigurează socialul. Rămâne atunci panaceul explicativ al structuralismului formal. Opera ar fi din acest punct de vedere redusă la suma coerentă și structurată a formelor sale intrinseci. Ea nu ar mai fi decât o combinatorie de structuri totalizante, o încastrare aristotelică a unor clase structurale în altele, loc de convergență fără ciocniri pentru structurile tehnice, psihice, istorice, etnice, sociale, prezente la crearea ei.

Opera s-ar comporta atunci într-adevăr ca o tautologie structurală, a cărei existență ar izvorî din redundanța coerentă a structurilor omologabile, „sensul" ei n-ar fi, după expresia lui Ricoeur, decât „sensul unui nonsens"[8] și ea s-ar reduce o dată în plus la un edificiu elegant și nesemnificativ, „la admirabila organizare sintactică a unui discurs care nu spune nimic". Structuralismul întâlnește aici, în mod curios, gratuitatea semantică a teoriilor artei pentru artă.

Opera de artă nu se reduce nici la motivațiile sale psihologice sau sociologice, după cum nu se reduce nici la un ansamblu de calchieri explicative. Ceea ce-l leagă pe amator sau pe critic de cutare sau cutare operă e ceva de același tip cu ceea ce-l leagă pe iubitorul de prune al lui La Bruyère de cutare soi foarte precis de prune, sau cu ceea ce-i leagă între ei pe Montaigne și pe La Boétie, „fiindcă eram eu, fiindcă era el...". Unicitatea relației cu opera scapă unei explicații univoce. Nu bazilicile romanice îmi plac, nici măcar o biserică romanică; îmi place Conques în septembrie la asfințitul soarelui, îmi place Sainte-Urcize în octombrie când suflă vântul dinspre Aubrac. Înseamnă atunci că trebuie să refuzăm orice explicație și să ajungem la o înțelegere pur existențială? Este soluția la care se oprește Serge Doubrovsky. Opera ar fi așadar la jumătatea drumului dintre demersul criticului amator și proiectul existențial al autorului. Sub pretext că nu „există operă fără autor", autorul ar deveni centrul de interes existențial al demersului critic, care s-ar înrudi cu „psihanaliza existențială". În ciuda efortului lăudabil al lui Doubrovsky, recădem aici în eroarea de a considera opera de artă – dacă nu uneori chiar arta – drept un epifenomen, un accesoriu care trimite totdeauna la o ființă psihică, socială sau existențială, mai profundă. Poate trebuie să vedem aici înclinarea epocii noastre pentru care arta nu e decât artă „de agrement", marotă a unui Pierrot lunatic, fantomatic și inactual. Nici psihanaliza vulgară, nici cea care-și spune „existențială" nu au în centru opera de artă, ci caută „în spatele" operei existentul exprimat. Dar eu consider dimpotrivă că propoziția care subîntinde pozițiile reductive și în cele din urmă metoda criticii „existențiale" trebuie răsturnată. Și, mai întâi, suntem oare siguri că nu există *operă* fără autor? Este o operă mai puțin artistică atunci când e definitiv anonimă? Ce ne pasă de Homer, *Iliada* contează pentru noi. Reciproca mi se pare și mai adevărată:

nu numai că nici un om nu există fără operele sale – lucru dovedit de paleontologia umană – și dacă nu există operă umană, nu se poate ști nimic despre om, dar nu există nici om fără legătura de înțelegere și de interpretare care îl leagă de o operă: toate cosmogoniile derivă de aici. Resping așadar orice fel de „reducție" care eludează problema fiindcă situează cele două noțiuni antagoniste constitutive operei de artă, *Schöpfung* și *Gestaltung*, pe același nivel conceptual și logic, în numele vechii logici aristotelice care egalizează contrariile și contradictoriile în valori simetrice: A și non-A, blocând astfel orice dialectică adevărată, orice dinamică, fiindcă acestea se bizuie totdeauna pe pe un proces de „depășire" (*Aufhebung*). De unde ipoteza de lucru pe care mai întâi o voi enunța, apoi o voi aplica și în sfârșit o voi sistematiza, pentru a trage din ea concluzii metodologice.

Prima maximă a acestei ipoteze constă în a afirma nu că „stilul este omul", ci mai degrabă că „omul este opera", cu stilul și cu mesajul ei. De unde afirmarea primatului absolut al operei, în singularitatea ei creatoare, asupra tuturor punerilor în formă, asupra tuturor sistemelor reductive de explicare.

În al doilea rând, cunoașterea operei, adică știința culturii (estetică, critică sau antropologie) nu numai că trebuie să refuze de a alege între explicație și înțelegere, dar mai ales trebuie să refuze de a alege un sistem coerent de punere în formă explicativă sau comprehensivă (existențială). *Este refuzul unui ordin de structuri „infrastructurante", prestabilite în raport cu opera, fiindcă opera e cea care creează și produce structuri și forme armonice, contrarii sau conflictuale.*

În al treilea rând deci, cunoașterea operei nu este posibilă decât urmând această *dinamică de tensiuni structurale*. Opera nu este înțeleasă decât prin intermediul unei rețele de structuri eterogene, disparate și uneori antagoniste, pe care numai ea singură le unifică prin unicitatea ei. *Tensiunea structurală* este esența operei, atât a lui *fiat* din *Schöpfung*, cât și a „aparenței" din *Gestaltung*. Cunoașterea cea mai adecvată a operei rezidă tocmai în înțelegerea acestei tensiuni. În legătură cu această tensiune structurală aș vorbi cu dragă inimă despre dialectică, dacă acest din urmă termen nu ar fi prea încărcat de implicații logice mai curând decât fenomenologice. Într-adevăr, ceea ce creează cel mai adeseori disjuncția dinamică a structurilor, este faptul că

fiecare structură se situează pe un plan eterogen și ireductibil la alte structuri. Astfel încât până la urmă structurile așa cum le înțelegem noi sunt mai pasibile de o fenomenologie simptomatică decât de o formulare logică[9].

Putem acum să verificăm această ipoteză care definește „înțelegerea" antropologică drept știința tensiunii dinamice dintre structurile explicative.

*

Trebuie să deosebim două câmpuri conjugate în care se schițează verificarea: câmpul straturilor structurale alese și câmpul exemplelor artistice alese. O primă alegere trebuie să aibă în vedere straturile structurale, deoarece câmpul zonelor de explicare a unei opere este indefinit. Într-adevăr, se pot deosebi într-o operă o infinitate de structuri: teme socio-istorice, subiecte privilegiate sau motive, tehnică de epocă, tehnică aleasă de artist, aptitudini și îndemânare de pictor, „tipare" culturale imaginale, personalitate de bază imaginară, funcție de opera considerată etc. Pentru demonstrație, a trebuit să mă restrâng și să mă mulțumesc a alege trei zone mari de explicare, acoperind destul de bine prin ele însele totalitatea câmpului explicativ: *tema*, compatibilă de concepte sociale și de stereotipuri existente, *stilul*, unde converg aptitudinile și mijloacele tehnice, și în sfârșit *regimul imaginii* pe care îl semnalează motivele simbolice și care indică înclinațiile imaginare subiective, „caracterul" imaginal al autorului. Prin alegerea acestor trei zone structurale, resping falsa problemă antropologică a diferenței dintre „înăuntru" și „în afară", dintre psihic și social. Desigur, există adesea o tensiune între tematică, în mare parte socio-culturală, și simbolică, în mare parte izvorîtă din psihismul individual inconștient, dar alegerea temelor poate fi influențată de motivațiile inconștiente cele mai subiective și reciproc, motivele cele mai intime pot fi întărite de o tematică socio-culturală, așa cum o vom constata cu privire la tema apocaliptică la Dürer. Știut fiind că deosebirea dintre cultural și psihic în științele omului nu ține decât de o simplă comoditate metodologică.

Celălalt câmp, dimpotrivă, este ales dinadins „în istorie", și mai precis în climatul istoric și social al Reformei și Contra-Reformei. Dar asemeni ideologiei, nici istoria nu este de-ajuns ca să

constituie o operă. Cel mult, ea indică un accent tematic sau stilistic. Și am ales să confrunt doi pictori creștini, pe Rubens catolicul și pe Rembrandt protestantul, pictori aproape contemporani, căci unul a murit în 1640 și celălalt în 1669, iar nașterea nu-i despărțea unul de altul decât prin vreo treizeci de ani (1577 și 1606). Trebuie deci acum să vedem cum se aplică ipoteza mea de lucru la aceste două câmpuri de investigație exemplare.

*

Desigur, în măsura în care ne putem încrede în istorie, sfârșitul secolului al XV-lea, perioadă în care creează Hieronymus Bosch în Flandra și Dürer la Nürnberg sau la Veneția, stârnește multe contestări ale lumii. Un val de dualism ideologic pare să ia naștere din răsturnările politice, militare, care însoțesc și urmează după războiul de o sută de ani: Suse, Tauler, Ruysbroeck și *Imitatio Christi* de Thomas a Kempis comentându-l pe evanghelistul Matei (XXV: 6) – „Iată că mirele sosește, *ieșiți* în întâmpinarea sa" – pregătesc cu mult timp înainte așteptarea îngrijorată a sosirii miezului de mileniu: anul 1500. Este așadar încă o dată, reluându-l pe Dionisie Areopagitul și chiar pe Sfântul Bernard, o aplicare a platonicianei „fugi de aici", la această lume a păcatului. Toată acea mistică înspăimântată, a secolului al XV-lea, care simte trosnind din toate părțile certitudinile scolastice sub presiunea lumii moderne ce se naște, capătă în curând un net accent dualist; se accentuează pe de-o parte negativitatea teologiei negative, se multiplică și se amplifică pe de altă parte ispitele și amenințările lumii acesteia. Și nu e câtuși de puțin un paradox faptul că marele pictor flamand halucinat este discipolul spiritual al acelor asceți iconoclaști care declară[10]: „Numele lui Moise înseamnă cel care a fost salvat din ape. Dacă vrem să-i semănăm, trebuie să fim mai presus de multiplicitatea și inconsistența lumii, pe care trebuie s-o comparăm cu apa. Trebuie apoi să pregătim pentru Dumnezeu două table de piatră, *despuindu-ne amintirea de imaginile sensibile și înțelegerea de imaginile intelectuale.* Aceste două table astfel pregătite le purtăm pe Muntele Sinai. Sinai înseamnă într-adevăr izbăvirea de ispite, și *dacă ne-am lepădat de orice imagine, suntem mai presus de ispite.*" Din nou se deșteaptă vechiul iconoclasm occidental, chiar în momentul paradoxal când pictura

occidentală preia ștafeta prestigioasă a „metamorfozei Zeilor". Un discipol al lui Ruysbroeck, Gerhardt Groote, întemeietorul confreriei „Fraților vieții de obște" căreia îi era afiliat Hieronymus Bosch, scrie de asemenea[11]: „Lumea este un loc de păcat și de călcare a rânduielii, de trecere și de zbucium, de osteneli și de chinuri, de dureri și de gemete, de tulburări și de prefaceri, de nestatornicie și de asuprire, de lipsuri și de stricăciune. În lumea aceasta nu se află nimic altceva decât deșertăciune, răutate, lăcomie, frică, urâciune și bătrânețe. Lumea îi rănește pe cei mai mulți și nu le este prielnică decât la foarte puțini, făgăduiește mult și îndeplinește foarte puțin, și în cele din urmă îi dezamăgește și îi înșeală chiar pe aceia care țineau la ea." După asemenea profesiuni de credință, pictura nu mai poate fi decât chipul unei lumi a ispitei și stricăciunii. Și aici se află miezul paradoxului pictorului: pictura lumii ispitelor este ea însăși o îmbietoare ispitire, iar Bosch pictorul nu poate înfățișa decât „dosul, reflexul profan sau satanic al simbolicii mistice"[12]. Așadar un climat dualist, dar care nu este nicidecum determinant de unul singur: dacă Grünewald este contemporanul lui Bosch și al lui Dürer, ei toți îi sunt contemporani și lui Memling și nimic nu oglindește la marele pictor din Bruges chinurile dualismului tragic. Vom vedea de asemenea la cei doi mari pictori un impact foarte diferit al tonalității generale dualiste. Și pe exemplul lor foarte precis vom constata în ce măsură acea *Schöpfung* stilistică, de exemplu, modifică orientarea acelei *Gestaltung* tematice sau ideologice.

Tematica lui Bosch[13] se înscrie desigur prin inspirația ei în neliniștea tragică a vremii sale și a țării sale. Două structuri tematice obsedează opera pictorului de la Bois-le-Duc. Prima este „deșertăciunea călătoriei", căreia îi sunt embleme *Corabia nebunilor, Fiul risipitor, Carul cu fân* și nenumăratele mașinării de locomoție terestră, acvatică și aeriană. Cea de a doua este „ispita" care se împletește cu ea. Această lume trecătoare și ispititoare este chiar aceea pe care o denunță Gerhardt Groote, ca și Ruysbroeck. S-ar putea spune chiar că în unele privințe nimic nu scapă în opera lui Bosch nemolipsit de rău. Cerul e anexat de zborul demonilor, de năvala emblemelor terestre și acvatice: pești, broaște râioase, bărci, insecte; chiar și paradisurile au o înfățișare suspectă, într-atât sunt de „terestre": iau ca dovadă doar amenințătoarea cucuvaie ce veghează, în mijlocul fântânii vieții din rai

(voletul stâng al *Desfătărilor*), și ciudata înrudire a acestei fântâni cu edificiile suspecte care împodobesc fundalul grădinii, reprezentând lumea păcatului. Flacăra, de obicei simbol al luminii, este totdeauna la Bosch vâlvătaie și împurpurare de incendiu. Când pictorul este obligat să înfățișeze, față cu infernul și cu stricăciunea pământească, lumea de dincolo, el va fi nevoit fie să reducă chipul Creatorului la un personaj minuscul, izgonit de proliferarea luxuriantă a creațiunii (cf. „pupila" centrală din *Păcatele capitale* de la Prado, cerul din *Carul cu fân*, crucifixul minuscul din mijlocul *Ispitirii Sfântului Anton* de la Lisabona, sau mai ales minusculul „creator" de pe voletele exterioare ale *Grădinii desfătărilor*), fie – regăsind astfel tema centrală a budismului hinayanist la care obligatoriu ne trimite predica lui Gerhardt Groote – prin ochii închiși în fața viermuielii lumii, ca cei ai lui Cristos și ai Sfintei Veronica din *Purtarea crucii* de la muzeul din Gand. Atunci când Bosch, dintr-un motiv sau altul este nevoit să înfățișeze în lumea pământească un crâmpei de sacru, ca în reprezentarea tainei Întrupării pe care o simbolizează tema nașterii Domnului, atunci se poate vorbi de o adevărată stinghereală, cumva de o contratemă: nu numai că Isus este redus, gulliverizat într-un foetus slăbănog și născut înainte de termen, dar și craii magi eclipsează cu strălucirea lor insolită centrul afectiv al temei, și mai ales „pânditorii" se insinuează în mod foarte suspect prin toate spărturile pe care le oferă această lume fragilă a sacrului, coborâtă și înecată în forfota noroioasă a profanului. Dar cine nu-și dă seama că, de pe acum, din aceste modalități ale refuzului, transpare un regim al imaginarului altul decât regimul diairetic, schizomorf al dualismului strict? Obsesia ochiului închis care însoțește tematica inversă și obsesivă a „pânditorului", de care am să mai vorbesc, ne va face să alunecăm pe nesimțite de la structurile tematice la structura arhetipală profundă ce se explicitează prin toți conținătorii închiși. Obsesiei închiderii îi răspunde obsesia privirii, și a privirii oprite asupra lumii oprite[14]: „pânditorul" este cel asupra căruia începe să se exercite ispita. Un viol delectabil și prețios se săvârșește prin privire: de unde predilecția pentru spărturi, crăpături, ferestre, ba chiar pentru sticlă și geamuri. În fine, acea micșorare a tărâmului de dincolo, a celor cerești, a transcendentului, este o adevărată gulliverizare în sensul bachelardian al termenului[15]. Și am arătat în altă parte, iar testele psihologice arată și ele[16], că

această gulliverizare, această micșorare a elementului celălalt al dualismului este semnul regimului cel mai nocturn al imaginii. Toți pictorii aparținând acestui regim vor avea tendința să gulliverizeze. În particular, acesta va fi și cazul lui Breughel cel Bătrân, care scufundă temele tablourilor sale în vaste peisaje și sub furnicarul personajelor. Va fi deopotrivă și cazul lui Altdorfer, al lui Rubens, al lui Van Gogh[17]. Tema stingheritoare pentru regimul nocturn nu mai subzistă decât cu titlul de pretext: ca este absorbită de regim și adesea de stilistica ce decurge din el. Se vede așadar cum deraiază de la sine tematica morală la pictorul de la Bois-Le-Duc, cum „ispitirea" denunțată din punct de vedere moral este în cele din urmă acceptată esteticește, dar covârșirii estetice îi corespunde o covârșire morală. Nimic nu e mai eretic decât această pictură ale cărei teme inițiale vor să denunțe ispita și schimbarea. Contrar devizei pustnicilor de la Chartres pe care tare ar vrea s-o prefațeze nefericiții pustnici Sfântul Ieremia și Sfântul Anton, *volvitur* se dovedește mai tare decât *Stat Crux*, semn primejdios al vremurilor când Occidentul se înscrie încet în „marea cotitură" a destinului său modern.

Cum se produce această dialectizare a temei în care vedem mijind regimul nocturn al imaginii îndărătul predicării diurne și morale a discipolului lui Ruysbroeck, a pictorului afiliat „Fraților de obște"? Ea se produce prin dubla configurare, conjunctă temei și pervertind-o, a stilului și regimului.

Structura stilistică – și ea îi va diferența în mod esențial pe Bosch și Dürer – este o structură picturală. Asemeni lui Breughel mai târziu, asemeni multor flamanzi precum Rembrandt și Rubens, Bosch este înainte de toate *pictor* și colorist. Stilul lui este cel al seducției optice: ar trebui să mai vorbim despre acea dialectică a pânditorului-văzător care se deslușește în obsesia simbolului ochiului și pe care se bazează construcția „în pupilă" a multor tablouri (cf. *Păcatele capitale*, unde ambiguitatea viziunii, oprită și ademenitoare totodată, este explicitată de sentența *„Cave, cave, Deus vidit..."*). Această optică se traduce mai întâi prin luciul mătăsos al culorilor: monștrii cei mai infernali, diavolul-pasăre care ouă el însuși un ou monstruos, se împodobesc cu penaje (dracul e pasăre!) mătăsoase, care te fac să uiți semnificația diavolească. Totul devine nestemată sub penelul pictorului: pucioasa Iadului, ca și azurul Raiului. Luciul pictural este încă și

mai mult întărit apoi de colcăiala obiectelor și făpturilor. Am mai subliniat proliferarea animalelor acvatice și terestre chiar în văzduh. Să precizăm că, la fel ca la Breughel, ba poate chiar mai mult, contrar concepției peisagiștilor olandezi de mai târziu, Ruysdaël și Cuyp sau Van Goyen, terestrul și terenul care-l poartă au tendința de a cotropi pe verticală panoul. Acesta este extraordinar de umplut nu numai de viețuitoare, ci și de obiecte și de îngrămădiri monstruoase și heteroclite de obiecte, fiindcă „realul" nu e de-ajuns, el trebuie „forțat", combinat pentru a scoate din el un soi de suprareal *avant la lettre*. Oare din această cauză arhetipală pictează flamanzii din Țările de Jos precum Bosch, Patinir sau Breughel cu predilecție peisajul vertical al înălțimilor și al munților? La o altă cotitură a istoriei, un alt pictor din Țara de Jos, Van Gogh, va fi sedus de năvălirea terestră a tabloului, obsedat de Alpilles. Această din urmă clauză stilistică ne conduce la cea de a treia trăsătură a stilului pictural: ciudata prețiozitate a detaliului. Costume, podoabe, obiecte, ustensile, totul se individualizează la extrem și contribuie la o supraîncărcare a pânzei în care ochiului îi face plăcere să descopere, să se amuze. Strălucire mătăsoasă, viermuială, prețiozitate a stilului pictural resping deci în primă instanță intenția moralizatoare a marilor teme. Dualismul etic este dezmințit de stil: opera ce se vroia împotrivire la călătorie devine invitație la călătorie, ceea ce se dădea drept denunțare a ispitirii devine dintr-o dată abandonare în fața voluptăților și a minunăției viziunii. Și ne putem întreba, contemplând universul lui Bosch, dacă nu e vorba și acolo de un mare oximoron pictural, *Grădina desfătărilor* fiind corespondentul exact al *Florilor răului*.

Structurile regimului imaginal profund și emblemele lor vin să întărească și ele aceste structuri stilistice. Tot arsenalul ambiguu al seducției este nocturn, tot imaginarul lui Bosch este în regim „mistic"[18]. Segregarea malefică a lumii devine claustrare „delectabilă". Predilecția pentru construcția în „tondo" (*Păcatele capitale*, *Încununarea cu spini* de la Prado, ca și cenușiul spatelui la *Sfântul Ioan la Patmos* de la Berlin) îl îndemna mai întâi pe pictor să așeze, ca o scoarță groasă, Răul sufocând fragila pupilă a Binelui: păcatele capitale care-l împresoară pe Cristos înviat din morți, chipuri rânjite încoronându-l, la propriu și la figurat, pe Cristosul de la Prado, în sfârșit Patimile lui Cristos cuprinzând ca un ocean al Răului stânca de la Patmos pe care se așează vulturul

evanghelic. Dar foarte repede această claustrofobie morală se transformă în claustrofilie estetică: emblema oului descoperă totdeauna această ambiguitate simbolică în care triumfă în cele din urmă voluptatea claustrării împreună cu cea a sadismului spărgurii: emblema oului apare legată de muzica derizorie – muzică ce va fi alungară în infernul *Desfătărilor* – în primul plan al copiei unui tablou pierdut, *Concertul în ou*. Dar marele triptic al *Grădinii desfătărilor* este cel pe care emblema oului îl umple cu variațiunile sale fantastice. Pe cele două volete exterioare ce închid opera celebră *Facerea Lumii*, lumea înfățișată printr-un uriaș glob de cristal ferecat în noapte ocupă toată suprafața picturală. Răsar ici și colo, în sânul său, niște făpturi foarte suspecte. În ceea ce privește panoul central, *Grădina*, acesta e o variație fantastică pe imaginea lui *hortus conclusus*, cu havuz și pupilă centrală unită cu imaginea oului. De mai bine de zece ori revin în mod obsesiv în prim-plan și în planul doi imaginile variate ale amanților închiși în ou, în cochilia scoicii sau într-un fruct.

Imaginea-arhetip a oului-cochilie este amplificată în ultimul plan al tabloului în cele patru construcții fantastice care înconjoară ca niște munți malefici și cavernoși un lac din care ies la rândul lor niște insule ovoide, dintre care una, centrală și principală, este un glob albastru, crăpat, sprijinind la rândul lui niște ovoizi mai mult sau mai puțin alungiți, care se înfig unul într-altul. Această împătrire evidentă – cu centrul său care formează o încincire – este cifra pământului pe care o mai subliniază și legătura telurică și nocturnă ce dă tonul întregii imagerii a regimului imaginar al lui Bosch. În sfârșit, dacă facem incursiuni în panourile din stânga și din dreapta, *Paradisul* și *Infernul*, și acolo regăsim obsesia oului-carapace în Fântâna Vieții din Paradis, în timp ce în Infern, printre altele, oul este prezent în cele două centre expresive ale tabloului: un ou transparent și albastru ouat sau defecat de diavolul-pasăre, un uriaș ou-arbore, cu contururi obscene, dublat și depășit în înălțime de cimpoi; de ou se reazemă chipul cu amenințătoarea privire oblică de pândă care, conform tradiției, ar fi portretul artistului. Acest simbol al oului-arbore pe care-l vom studia îndată în comparație cu alți arbori, și care va fi simbolul întregii alchimii[19], adică al acțiunii umane transformatoare a lumii, este de altfel izolat într-un fascinant desen în peniță de la Albertina din Viena, intitulat *Omul alchimic*.

Înainte de a părăsi celebrul triptic din Prado, trebuie să semnalăm în sfârșit în planul median al panoului central tema „fântânii circulare", simbol al feminității, aici plină de femei negre sau albe, goale, înconjurate de o circulară cavalcadă de goliciuni călărind animalele creațiunii. Și făpturile acestea goale țin în mâini ouă, fructe ovoide sau rotunde. În aproape toate tablourile lui Bosch e reprezentat leitmotivul oului cosmic malefic. Cu derivatele sale: arbore scorburos, pește-navă, casă monstruos antropomorfă. Și în special în *Ispitirile* sfinților sihaștri. În marea *Ispitire a Sfântului Anton* din Muzeul de la Lisabona, tot prim-planul tabloului este ocupat de ouă, ulcioare și pești-barcă fantastici și malefici. În timp ce pe panoul din stânga, al cărui prim-plan este împodobit de un ou, se vede coliba sihastrului transformată într-un bărbat îngenuncheat, cu coapsele depărtate. Panoul din dreapta reia tema arborelui scorburos – arborele morții – din care răsare o goliciune provocatoare. Până și meditația *Sfântului Ioan Botezătorul în pustie* din colecția José Lazaro (Madrid) este încadrată de fructe sferice și monstruoase. În sfârșit, în mica *Ispitire a Sfântului Anton* din colecția Schmidt-Degener (Amsterdam), „obiectul" ispitirii este o colibă cu chip de femeie care adăpostește în interior o siluetă goală.

Analiza structurală profundă pune deci clar în evidență dialectica dintre structura temelor și structura regimurilor profunde ale imaginii, susținute de tendințele stilului pictural. Simplificând, am putea spune că structurilor morale și conceptuale li se opun structurile estetice ale tabloului boschian. Dar tocmai din configurarea celor două serii antagoniste rezultă acea tensiune morbidă, acea delectare de fruct oprit ce se degajă din toată opera pictorului de la Bois-Le-Duc. Am putea spune că expresia la Bosch, voința moralizatoare exprimată de temă, adeseori subliniată de câte o maximă, este dezmințită de proiectarea unei *delectatio morosa*, de un soi de consimțire masochistă și încântată la o viermuială a lumii care coincide cu însăși vocația picturală. De aceea, la pictorul sedus de la Bois-Le-Duc deslușim prea bine tensiunea dintre un regim dualist al imaginilor socializate, imagini de suprafață, și regimul proiectiv profund, și înțelegem mai bine cum se înnoadă, în spaima deznădăjduită a Evului Mediu muribund, chemarea luxuriantă a Renașterii: nu numai redescoperirea formelor Antichității clasice, ci și creativitatea adăpându-se la niște izvoare in-

terzise, descătușare bruscă a pulsiunilor nopții și ale „Operei la Negru".

Dacă trecem de la universurile lui Bosch la cele ale lui Dürer, foarte puțin decalate în timp, și decalate în spațiu doar prin diferența dintre realismul lacom al Flandrei și agresivitatea germanică, vom constata că ambianța dualistă reiese din opera marelui gravor german cu accente cu totul diferite. Dacă temele centrale ale ambiguității la Bosch sunt constituite de „Ispitire" și „Călătorie", ale lui Dürer gravitează în jurul „Apocalipsei" și „Patimilor". Tema Apocalipsei este atât de düreriană încât anul 1498, anul de început al operei gravorului din Nürnberg, constituie piatra de hotar pornind de la care istoria artei împarte tablourile inspirate de tema apocaliptică în „opere „predüreriene" și „postdüreriene"[20]. Patimile și Apocalipsa sunt două teme complementare și inverse, amândouă axate pe regimul eroic al imaginarului: și într-una și în cealaltă, e vorba de lupta dintre Bine și Rău. Prin urmare, sunt două teme dualiste privilegiate și care nu par a tolera concesii eufemizante. Dar în vreme ce în Patimi Binele-Cristos se prăbușește înjosit de lume – ca Savonarola pe rug – în Apocalipsă avem de-a face cu revanșa lumii de dincolo, triumful cumplit al Binelui-răzbunător, marea „zi a mâniei", cea pe care o vestea prin ultimele sale cuvinte Savonarola în același an 1498. Mai mult decât atât, dacă vrem să facem aici o incursiune istorică și biografică, am putea spune că *Apocalipsa* – operă fulgurantă la cei 27 de ani ai lui Dürer – luminează cu freamătul ei de bătălie victorioasă întreaga operă ulterioară a Maestrului, chiar obsesia nenumăratelor *Patimi* pe care le va grava după cea din 1495, zisă de la Albertina, *Marile Patimi* din 1511, *Micile Patimi* din 1509, *Micile Patimi gravate* din anii 1507-1513. Tema culturală a Apocalipsei este de altfel atât de pregnantă în general, încât capătă aproape valoare de arhetip. Frumos exemplu de trecere a unei tematici atât de adecvate încât alunecă înspre arhetipal! Poate trebuie să vedem aici un model a ceea ce Jung numea, reunind două teme care până atunci se excludeau reciproc, „inconștientul colectiv"[21]. Colectivă este tocmai colecția de imagini apocaliptice din epoca lui Dürer, supraîncărcată de straturile imaginare a treizeci de generații; dar această temă colectivă îmbină atât de multe din simbolurile cele mai profunde ale psychei încât se integrează straturilor naturale ale structurilor

inconștientului. Această ușurință de alunecare de la o tematică la o simbolică profundă pare să vină din faptul că la origine, la Sfântul Ioan și la autorii apocaliptici, un arhetip și nu un sistem conceptual se manifestă în imagini poetice și cvasi-onirice. Iconografia apocaliptică nu ar face de fapt decât să-i restituie inconștientului un dinamism care-i aparținea deja, dar nu direct, ci prin ocolișul unui omagiu colectiv și socio-cultural. Să observăm în treacăt că acest exemplu arată încă o dată cât e de delicat – și zadarnic –, în antropologie, de a separa psihicul de socio-cultural, și arată mai ales că evenimentul istorico-cultural nu capătă relief decât atunci când se mulează pe conturul marilor temelii mitice ale imaginarului. Louis Réau, în monumentala sa *Iconografie a artei creștine*[22], a putut scrie în cunoștință de cauză: „Nici o carte a Bibliei, în afară de Psalmi, n-a fost de mai multe ori ilustrată și n-a inspirat atâtea opere de artă sculptate, pictate, gravate, fără a mai socoti și tapiseriile și vitraliile." Să întârziem puțin asupra acestei teme polemice majore care orientează întregul orizont plastic al meșterului-gravor, pentru a sublinia din nou cu ocazia unei teme ca aceasta, când un sens capătă o asemenea forță și un asemenea potențial expresiv și deopotrivă proiectiv, faptul că istoria, mitul, legenda, nu mai alcătuiesc decât o magmă în care „realul" pozitiv și „imaginarul" se confundă supunându-se imperativului instaurării sensului.

*Apocalipsa* din *Noul Testament* este *Revelația*[23] (*apo* = „a scoate", *calyptein* = „a ascunde"), adică dezvăluirea tainei întronării în slavă a lui Cristos („a doua venire" a lui Cristos) și a Judecății de Apoi. Dar cel mai important pentru noi e faptul că această venire, această a doua parusie, este descrisă în termeni dualiști: e vorba nici mai mult nici mai puțin decât de lupta dintre Cristos dimpreună cu îngerii săi, și Anticrist dimpreună cu păcătoșii lumii. Mai mult decât atât, așa cum subliniază Louis Réau[24], „Apocalipsa rămâne o armă de luptă, o sabie ascuțită al cărei vârf nu se tocește". Scrisă probabil sub Domițian, *Apocalipsa* canonică pare a fi fost mai întâi „luptă" împotriva Romei, iar Fiara Apocalipsei este Cezar beat de sângele martirilor, tăvălindu-se în nelegiuirile păgâne. Dar pentru cruciați, fulguranta carte va deveni mașină de război împotriva Islamului; în secolul al XIV-lea, Nicolas de Lyre încă mai identifică Fiara cu Mahomed, Babilonul cu Islamul. Pentru iezuiți, Fiara devine Luther sau Calvin, pentru

reformați – Agrippa d'Aubigné, de exemplu – Anticristul e Papa, apoi pentru luterani – calviniștii vor fi cei comparați cu plăgile apocaliptice, mergând până la englezii din secolul al XIX-lea, pentru care Napoleon era încarnarea lui Anticrist... Astfel, *Apocalipsa* zisă a Sfântului Ioan – apostolul luminii împotriva tenebrelor – este într-adevăr cartea sabiei, chemarea la luptă, prototipul multor manifeste și manifestări de un dualism ireductibil. Nu contează că a fost istoricește scrisă sub Domițian, importantă este constanta și via ei pregnanță mitologică.

De altfel, nu e lipsit de importanță faptul că tradiția îi atribuie Sfântului Ioan compunerea *Apocalipsei*. Sfântul Ioan Evanghelistul, a cărui sărbătoare cade aproape de Crăciun, de solstițiul de iarnă, și care adeseori va fi confundat cu Sfântul Ioan Botezătorul, „Înainte-Mergătorul" a cărui sărbătoare se confundă cu sărbătorile păgâne ale solstițiului de vară, este prin tradiție apostolul luminii, apostolul inițierilor al cărui rol n-a scăpat nici alchimiei și nici francmasoneriei. El este unul din cei trei apostoli „mari" sau *protokleto*[25], adică cei dintâi chemați de Cristos: Andrei, Iacov „cel Mare" și fratele său Ioan, „ucenicul mult iubit". Să subliniem pentru moment doar rolul de frunte al lui Ioan sau mai degrabă al celor doi sfinți Ioan ale căror simbolisme se pot confunda. Predicator al focului luminos și apostol al luminii cunoașterii, având ca emblemă vulturul și culoarea verde – culoare pe care întreaga tradiție orientală și însăși *Apocalipsa* (IV, 3) o atribuie perfecțiunii luminii – Sfântul Ioan este Marele Maestru al inițierilor, iar dualismul instaurat de Evanghelia lui Ioan în creștinătate[26], și pe care-l va repercuta de altfel *Apocalipsa*, va găsi un ecou foarte puternic la apostolul neamurilor, Sfântul Pavel, pe care unii specialiști[27] îl consideră un precursor al dualismului gnostic și cathar. Patron al Templierilor apoi, când ordinul a fost dizolvat, drepturile sale revenind ordinului Ospitalier al Sfântului Ioan din Ierusalim, Sfântul Ioan este alături de fratele său Iacov și de Andrei unul din marii patroni ai cavalerismului medieval. În istorie ca și în simbolică, sabia urmează în mod firesc luminii și focului purificator. Se cuvenea subliniat acest climat ioanic în care s-a scăldat întreaga poetică, apoi iconografia cărții canonice a *Apocalipsei*. Desigur, ultima carte din *Noul Testament* este așa cum s-a remarcat o „compilație al cărei autor nu și-a dat osteneala să asimileze destul de bine toate elementele pentru a evita

incoerențele, dublele întrebuințări și contradicțiile"[28]. Este o sinteză care adună mai bine sau mai rău Apocalipsele evreiești ale lui Moise, Isaia, Iezechiel, Daniel și Zaharia. Dar aceste redundanțe, aceste duble întrebuințări, nu fac decât să sublinieze climatul dualist al cărții. De la un capăt la altul al povestirii, suntem în prezența unei implacabile dualități: cu Cristos se înfruntă Anticristul, Împăratul acestei lumi; femeii îmbrăcate în Soare îi corespunde Curva Babilonului; Sfântului Mihail i se opune Balaurul; celor doi martori uciși de Anticrist (XI, 3-13) li se opun cele două Fiare, a Pământului și a Mării (XIII), în sfârșit, un contrapunct neîncetat opune mereu câte șapte ani buni la câte șapte ani malefici.

Astfel, celor șapte candelabre care-l înconjoară pe Fiul Omului (I, 9-16), celor Șapte Peceți ale Cărții (V), celor șapte sunete de trâmbiță ale îngerilor (VIII, 13), celor șapte biserici ale Asiei, li se opun balaurul cu șapte capete (XII), cele șapte fluvii atât de des reprezentate în iconografie. Pe de altă parte, autorul faimoasei cărți, atât de obsedat de grupul de șapte, pare a nu ignora existența a două dintre cele șapte minuni ale lumii: Altarul lui Zeus din Pergam și Colosul din Rodos.

Desigur, dacă încă din vestita scriere atribuită Sfântului Ioan, stilul haotic, incoerențele, opozițiile violente ne sugerează un climat de dualism exacerbat, va fi meritul celebrului gravor german din Nürnberg[29] de a ne restitui viziunea decisivă a acestui climat apocaliptic. Se poate spune că dacă Hieronymus Bosch ne înfățișează un univers lăsat pradă unor desfătări diavolești dar ispititoare, în timp ce tărâmul celălalt se tot îndepărtează micșorându-se treptat în fiecare din viziunile sale, Albrecht Dürer desfășoară pentru noi scena unui univers sfâșiat pe care se înfruntă cu forțe egale într-o luptă nehotărâtă Binele și Răul.

Acest univers sfâșiat și strălucitor pe care ni-l propune tematica apocaliptică și care-l fascinează pe Dürer este slujit în intențiile sale dualiste și belicoase de stilul și tehnica gravorului. Nu mai e vorba aici de un stil pictural, abia dacă e vorba de un stil de gravor, ci de ceva mai incisiv pe care-l poartă în sine fiul giuvaergiului din Nürnberg și pe care-l exprimă exact tehnica xilografică cu marile sale incizii, trăsătura sa mai aspră, mai colțuroasă decât curba acului acvafortistului. Ca și la Rembrandt gravorul, și în contrast cu pictorul Bosch, forma și fondul, stilul

și tema se armonizează perfect la Dürer, ducând la apariția privilegiată a unei regiuni arhetipale a imaginarului. Dar în timp ce la gravorul olandez clar-obscurul din acvaforte și succesiunile de tușe mângâioase din finele rețele zgâriate se armonizează cu reculegerea mistică, la Dürer, uscăciunea gravurii pe lemn, ca și precizia tranșantă și directă a acului sau a dălții giuvaergiului se potrivesc acelui imn al sabiei care este cartea apostolului luminii. Stilul dürerian întărește deci structurile tematice, pentru că chiar el polarizează întreg regimul imaginar al artistului.

Violența sfâșierii, amenințarea săbiilor scoase din teacă și a focului răzbunător sunt înfățișate la loc de cinste în nouă din cele paisprezece xilografii ale *Apocalipsei*; într-adevăr, forța însăși a trăsăturii düreriene are totdeauna la bază emblemele violenței. Când artistul gravează scenele Patimilor, avem din nou de-a face cu săbii și lovituri care scandează viziunea din *Adam și Eva izgoniți din Rai*, din *Cristos izgonind negustorii din templu*, din *Prinderea lui Cristos*, din *Cristos înaintea Anei*, din *Cristos batjocorit*, din *Biciuirie*, din *Încoronare*. Regimul acesta eroic și polemic al imaginii este mereu prezent în opera germanului: una din primele sale gravuri în aramă (1494) se intitulează *Violentul* și face pereche cu o *Convertire a Sfântului Pavel* foarte contrastantă și colțuroasă, unde chiar de pe atunci tărâmul celălalt se înfruntă frenetic cu tărâmul pământean. *Gelozia* (sau *Hercule*) de la 1498 este și ea o scenă de violență care ne trimite la *Răpirea pe inorog* din 1516, precum și la *Lupta dintre Hercule și Cacus* din 1496 și *Samson* din aceeași perioadă. Să subliniem în treacăt pasiunea secolului al XVI-lea pentru mitul lui Hercule, care se potrivește atât de bine cu violența cuceririi militare a lumii. În 1502 se deschide seria explicit militară și războinică cu *Sfântul Gheorghe pe jos* încadrat de *Pedestrașii* amenințători din 1495, *Ofițerul cu drapelul* din 1503, *Cavalerul și soldatul* din 1496. *Calul cel mare* din 1505 și *Sfinții Gheorghe călare* pe care-i gravează Dürer din 1502 până în 1505, apoi vestita gravură *Cavalerul, moartea și diavolul* din 1513, unde este explicitată tema medievală și cavalerească a acelui Don Quijote recules și înțelept luptător pentru Dumnezeu, nepăsător în fața deșertăciunilor amenințătoare și trecătoare ale Răului și ale lumii. Urmează apoi și *Tunul* din 1516 înconjurat de mercenari patibulari, *Înfruntările cavalerești* din ilustrațiile de la Freydalls din 1516, sau ilustrațiile semnifica-

tivului *Tratat asupra fortificațiilor orașelor, castelelor și satelor* din 1527. Toate aceste gravuri, prin temă, stil, emblemele și simbolurile pe care le vehiculează, aduc mărturie despre regimul funciarmente diurn al marelui german. Și tot așa cum triumfului militar din *Apocalipsă* îi corespund înfrângerile din *Patimi*, seriilor cu Sfântul Gheorghe și cu Hercule le corespund victimele violenței pământești: numeroși *Sfântul Sebastian* din 1498, 1500, 1495, martiriile *Sfântei Ecaterina* (1497) sau ale *Celor zece mii* (1497), *Uciderea lui Abel* (1511) sau *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* (1510), dublată de *Irodiada* din 1511. Toată opera lui Dürer este deci, prin teme, stil, regim, o meditație plastică asupra violenței, un soi de epifanie a servituților și măreției luptei. Dürer, mai mult decât Callot, este un pictor al armelor, al săbiilor, dar și al platoșelor și carapacelor. Animalele pe care-i place să le deseneze sunt animale împlătoșate: cai de luptă, rinocer sau homar. Când tânărul Dürer își face autoportretul, floarea pe care o ține în mână n-are nimic din fructele cărnoase pictate de Bosch, ci e un scaiete uscat, cizelat ca o halebardă.

Unei asemenea coerențe a temelor, stilului și regimului imaginar îi răspunde în ecou contra-tema dürerianã. Într-un univers belicos ca al lui, tema femeii va ocupa un loc cât se poate de incomod, cu toate că gravorul nostru – educat în parte în Veneția cea voluptoasă – se străduiește să o reprezinte: fie în nouăsprezece xilogravuri din *Viața Fecioarei* din 1511, fie în seria celor douăzeci *Fecioară cu pruncul* pe care le-a pictat și le-a gravat în cariera sa. Dar de îndată ce iese din aceste teme canonice, femeia devine, în universul militar al artistului, fie prada unei răpiri (*Violentul*, *Monstrul marin*, *Răpirea pe inorog*), fie obiectul poftei unui satir, unui soldat călare sau unui mojic (*Plimbarea*, *Pecețile morții*, *Familia satirului*, *Gelozia*). Aproape totdeauna ea este virilizată, musculatura nu i se deosebește de a unui bărbat, fața ei nu are mai multă finețe decât a însoțitorilor ei. De parcă dalta gravorului, acul sau lama xilografului s-ar fi împotrivit să înfățișeze cu ascuțișul trăsăturii lor imaginea femeii, a duioșiei, fecioară sau mamă. În ciuda străduințelor catolice ale artistului, universul lui rămâne, chiar în figurile sale feminine, un univers masculin. Îngerii săi nu au niciodată grație adolescentină sau feminină: ei sunt războinici, iar mironosițele moștenesc faldurile frânte și tumultuoase de la uniformele strălucitoare ale oștirilor îngerești.

Astfel la Dürer, în afară de rare opere închinate tematicii mistice a femeii, există o armonie profundă între structurile tematice, stilistice și imaginare. Germanul, asemeni flamandului, pleacă de la același climat istoric de dispreț pentru lumea în care domnesc mai degrabă cei din neamul Borgia decât blândețea lui Cristos. Dar cei doi artiști ne oferă universuri plastice și picturale complet diferite: la Bosch, dualismul slăbește pe traiectoria însești tematicii pe care o folosește, la Dürer există un soi de unitate intransigentă a operei. Astfel încât în pofida violenței și cruzimii ce animă toată opera germanului, universul său estetic este mai clar conturat decât al pictorului mistic flamand. Farmecul celui dintâi vine din claritatea sa tăioasă, în timp ce farmecul celui de-al doilea este dimpotrivă țesut din ambiguitatea delectabilă rezultând din tensiunea antitetică a nivelurilor structurale. Dacă ne situăm pe un plan pur psihologic, se poate spune că universul plastic al germanului, în care se unifică expresii și aspirații proiective, este mai „echilibrat" decât cel al flamandului. Dar acest dezechilibru la pictorul de la Bois-Le-Duc nu scade cu nimic meritul și valoarea sa picturală. Mai mult, putem socoti universul lui Dürer mai rigid decât cel al lui Bosch, ceea ce dăunează însești tehnicii picturii în ulei.

*

În sprijinul demonstrației mele și pentru a rămâne în același registru conceptual de dualism și dispreț față de lume, dar pentru a scăpa de legile pozitiviste ale determinării prin „rasă, mediu și moment", să cerem confirmarea acestei diferențialități structurale de la pictorul spaniol de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea care este Goya. Secolul al XVIII-lea prezintă desigur numeroase puncte comune cu secolul al XV-lea în ce privește contestarea lumii. Dar apropierea anumitor secole între ele ar fi un demers de comparatism pueril: în orice timpuri bilanțul suferinței sau bucuriei oamenilor este același. Mi se pare că există o deosebire fundamentală între contestația Evului Mediu pe sfârșite sau a Renașterii născânde și cea care va zgudui Europa o dată cu Revoluția franceză: a dispărut reazemul tematicii religioase. De unde o descătușare paralelă a setei de viață – cu optimismul ei – dar și a angoasei. Secolul al XVIII-lea înseamnă

Lancret, Boucher, Pater sau Chardin, dar înseamnă încă de pe acum Goya sau, mai exact – și aceasta îi va fascina pe romantici și pe Baudelaire – opera lui Goya.

Se dă mai întâi frâu liber marii superficialități a galanteriei, apoi sunt scoase la iveală adâncurile angoasei. Dacă istoria și biografia pictorului intervin acum mai direct în pictură, este fiindcă pictura, desprinsă de marile tematici tradiționale, se referă la realul perceput, la teribilul „am văzut cu ochii mei"[30]. Universul redat de pictorul modern – și Goya, după Malraux, este primul pictor „modern"[31] – este mai apropiat de viziunea sa schimbătoare, impresionabilă înainte de a fi impresionistă, asupra lumii. La Goya, biografia pare să dicteze tematica: când e sănătos și pictor de curte, este portretist al celor mari și pictează fasturile și serbările galante; atunci când e bolnav, trădat în dragostea sa pentru ducesa de Alba, dezamăgit în liberalismul său politic de tip francez, apar cele trei teme majore: perversitatea femeii, ororile războiului, mizeria derizorie a condiției umane. Una din caracteristicile picturii din artele frumoase moderne este transformarea temei originii sociale într-un „subiect" sau un motiv de origine subiectivă, biografică, existențială sau psihanalitică. La Bosch omul era asaltat – cu destulă bunăvoință – de demoni și de monștri, la Goya femeia și bărbatul se transformă în demoni. Tema care le polarizează pe celelalte trei este în cele din urmă cea a metamorfozei bestiale. Bestialitatea la Goya nu face nici o concesie laturii amuzante a bizarului sau farmecelor insolitului ca la Bosch. Monștrii săi sunt într-un fel mai realiști și se mulțumesc cu ușorul decalaj, cu strâmbătura, cu excesul caricaturii. Dar în timp ce la Bosch mai strălucea încă, micșorată, desigur, la orizontul lumii noastre lumina tărâmului celuilalt, în timp ce tărâmul pământesc și ispitele sale se irizau totdeauna prin stilul pictural al operei, lumea lui Goya este cea a deplinei pustiiri a ființei. Nici o concesie nu i se face speranței în această lume a negrului Saturn, a omului devenit zeul cel rău. Doar voluptatea își mai poate găsi aici un loc[32].

Și tot așa cum există două faze tematice în opera sa, să zicem pentru a simplifica cea „roz" și cea „neagră", tot așa opera asprului aragonez este tensionată de două stiluri: stilul simplificării morbide din *aquatinta* care convine expresiei disperate a supremului *nada*, dar și stilul coloristului prestigios care se agață de volup-

tățile culorii. Două stiluri din care se va trage fie spița lui Daumier, uneori laviul lui Hugo, fie spița lui Delacroix și apoi a impresionismului. La Bosch, exista o disjuncție configurativă între intenția temelor și seducția unui stil unic, la Dürer un acord profund, la Goya obiectul pictat este în același timp abandonat, respins de austeritatea fondului, de simplificarea tăioasă și fascinantă a formelor, de concentrarea volumului și a valorilor, dar în același timp se irizează părțile cele mai anodine, cele mai nesemnificative ale obiectului, așa cum mai târziu culoarea va izbucni la Delacroix, apoi la Manet, din accesoriile și naturile moarte prezente în marile compoziții. E vorba deci de o tensiune a structurilor stilistice; ca și când în ascetismul lui Velázquez sau în fervoarea lui El Greco ar izbucni deodată o frântură de Rubens, izbucniri de bucurie într-o lume a morții, și care poartă în epocă numele de voluptate. Adevărate flori stilistice ale răului în care se va recunoaște Baudelaire[33]. În toată opera lui Goya, există o dilemă stilistică între revolta colorată din *Doi Mai* și prăbușirea neagră și deznădăjduită din *Trei Mai*. În gravurile și picturile din suitele *Casa surdului* și *Taurii din Bordeaux* găsim, desigur, stilul negru al unei Apocalipse în care triumfă bestialitatea lui Anticrist biruitor. Dar ultima *Lăptăreasă din Bordeaux* dovedește că celălalt stil – cel al pictorului impresionist – subzistă până la capăt, tot așa cum încă din primele cartoane de tapiserie, în austeritatea nudă a fondurilor, în înnegrirea insolită a umbrelor, se vădea stilul groazei.

Cât despre regimul imaginii, rând pe rând ascuns sau dezvăluit de dubla tematică și de dublul stil, el e mai greu decelabil prin embleme decât la Bosch sau la Dürer. Dacă Bosch era un masochist îngăduitor, iar Dürer un dualist intransigent, o bună parte din opera lui Goya apare deopotrivă ca o proiecție sadică și ca un soi de victorie morală – cum bine a arătat Malraux – asupra acestui sadism. Raportul dintre valorile morale și cele estetice este exact invers la Goya decât la Bosch. La acesta din urmă valorile morale alunecă și sunt copleșite de cele picturale, la Goya, dimpotrivă, valorile picturale ar avea în ansamblu tendința de a se pune în slujba denunțului moral. Tema mutilării, atât de frecventă în figurația goyescă, de altfel ca și în racursiul stilului *aquatintelor* sale, e aleasă pentru ea însăși, cu o evidentă plăcere (*Decapitarea, Moartea episcopului de Québec*), mulându-se de altfel în tiparul spaniol tradițional al unei picturi a mizeriilor, a bolilor, pe care

Velázquez, Ribéra și chiar Murillo au practicat-o înaintea lui. Dar, dimpotrivă, mutilarea este respinsă cu violență în cele mai multe din *Dezastrele războiului*. La Bosch, plăcutul univers al pictorului nu-i oferea artistului decât o ispită a lumii, la Goya fascinația proiectului sadic și a expresiei disperate cheamă și totodată respinge seducția răului.

Lumea picturală a celui ce a pictat *Guerra a cuchillo* este obsedată de sabie, cuțit, mușcătură, foarfecile Parcelor, dar cuțitul este când în slujba proiecției libertare a pictorului și spintecă armăsarii asupririi (*Dos de Mayo*), când cel ce taie în bucăți, scopește, mușcă din sărmana omenire hăituită. Mai mult, dacă Bosch nu face nici o diferență între desfătările pământești, grădina lor și fericirile Paradisului și grădina Raiului, în schimb pentru Goya delectarea este în mod explicit satanică: uriașul berbec negru conduce râsetele și petrecerile hidoaselor vrăjitoare din vestitul *El Aquelarre*. Ca și la Sade, cum nu există decât Răul, numai în Rău, numai prin invocarea și exacerbarea lui se poate ivi ceva bun. Această încordare disperată conferă operei lui Goya farmecul ei morbid și ambiguu. Universul său imaginar este schizomorf ca al lui Dürer, dar ambiguu ca al lui Bosch și de aici rezultă o schizomorfie cvasi-schizofrenică, chinuită, neizbutind să se integreze în inima nopții și culorii de care e obsedată. Univers negru, dar nu nocturn ca al lui Rembrandt, G. de La Tour sau chiar Caravaggio.

Până aici, am deosebit trei sisteme picturale de „contestare a lumii"; varietatea lor provine din gradul de distorsiune ce apare între trei grupuri de structuri. Aș fi putut, desigur, să-mi rafinez și mai mult investigația, și să multiplic nivelurile structurale comparate. Dar intenția mea era mai mult metodologică decât didactică. Totuși, fiindcă mi-am sprijinit demonstrația pe niște structuri simbolice, mă simt tentat acum – așa cum ar face un psiholog sau un psihoterapeut – să descopăr cheia simbolică ce ne permite să-i adunăm pe acești trei pictori într-o singură familie. Nu că ar fi vorba de descoperit un „simbol dominant", căci nici aici, nici în altă parte nu există vreun „factor dominant"[34]. Dar atitudinea dintâi a acestei întreite picturi părându-mi a fi „contestarea", ca trebuie să se dezvăluie printr-o trăsătură oarecare de simbolică structurală comună celor trei. Mai mult decât atât, studiind mai amănunțit diferențiabilitatea care constituie singularitatea creatoare a fiecăreia din operele acestor pictori, am putea să avem în

vedere aceste simboluri comune, la aceste structuri aproape diagnostice. Să fim bine înțeleși: dacă o operă nu se poate niciodată reduce la o singură structură explicativă, tot așa cum un bolnav nu se reduce niciodată la o boală, nu e mai puțin adevărat că și într-un caz și într-altul există *structuri simptomatice*, structuri simptomatice nu ale operei, care este o configurație, ci ale cutării sau cutării trăsături caracteristice și abstracte a modului de a apărea al operei și al autorului ei.

Or, la Bosch, Goya sau Dürer, trei [*sic!*] embleme de regim sunt tratate în mod asemănător: *femeia și copacul*. Semnalasem mai înainte la german înclinarea către un antifeminism pictural, subliniind cât de mult tind toate femeile gravate de el să-și alinieze profilul și musculatura la cele ale trupului și efigiei masculine. Grația fetei tinere care străbate opera compatriotului său Cranach lipsește din lupta lui Dürer. Misoginia este și mai accentuată la Bosch, care nu le mai înfățișează pe Madonele cărora Dürer le-a consacrat o parte din opera sa. Pentru două *Epifanii*, o *Nuntă din Cana*, un *Cristos pe cruce* și *Sfântul Ioan la Patmos* din Muzeul de la Berlin, unde apare Sfânta Fecioară, pentru o *Sfânta Iulia* și o *Sfânta Veronica*, cât de multe și de perverse goliciuni feminine care nu numai că dansează saturnalia în *Grădina desfătărilor*, ci năpădesc Raiurile, și mai ales câte vrăjitoare, strigoaice, care-l asaltează pe Sfântul Anton! Dar e incontestabil că la Goya se manifestă misoginia picturală cu cea mai mare asprime. Desigur, dezamăgirile pictorului cu enigmatica ducesă de Alba par a nu fi străine de această atitudine. Dar putem scrie că întreaga operă de maturitate a spaniolului este un rechizitoriu la adresa femeii, când păpușă derizorie defloratăde soldați, când sfinx cu două chipuri în *Visul și minciuna nestatorniciei*, obiect frumos cu ciorapii bine trași care duce bărbații la pierzanie, când, în fine și mai ales, vrăjitoare slută, bătrână decrepită care călăuzește spre Sabat sau care, mai simplu, veghează ca mijlocitoare asupra cărnii fragede a fetelor mai tinere. Ce distanță este între cei doi pictori din Nord și contemporanii lor Filippo Lippi și Botticelli, adânc pătrunși de respect curtenitor! Cât de departe sunt vrăjitoarele descărnate din *Capricii* sau din celebrul *Que Tal?* de grațiile feminine ale celor mai mulți pictori din secolul al XVII-lea!

Contestarea femeii coincide exact cu contestarea lumii. Dar, bineînțeles, ca este diferită la cei trei pictori: stilul lui Dürer refuză

în cizelarea sa dulceața și moliciunea trupului feminin, tematica morală la Bosch o suspectează pe gracila Evă din Rai, în timp ce la Goya întregul regim schizomorf al imaginii denunță carnea cea înșelătoare, strălucirea trecătoare și mincinoasă a frumuseții. Astfel, „simptomul" antifeminității nu revelează, în cele trei cazuri, aceeași atitudine mentală și sentimentală. Am putea spune că la Bosch predicația anti-feminină este mai sociologică[35], la Dürer mai tehnologică, iar la Goya mai existențială și psihologică.

Această contestare a feminității, care se agravează de la lumea lui Bosch la cea a lui Goya, va fi întărită de corolarul său: rărirea vegetalului, și mai ales a copacului, în opera acestor trei maeștri. Desigur, copacul nu lipsește din opera lui Bosch sau Dürer. Dar el e tratat totdeauna spre a fi minimalizat, spre a fi întors de la funcția sa imaginală esențială care este de a înălța în sus către cer un frunziș[36]. Ce depărtare între copacii uscați, trunchiurile scorburoase ale celor doi pictori de care ne ocupăm, și arborescența cotropitoare a unui Altdorfer, frunzișurile înverzite ale lui Patinir sau Breughel, și mai cu seamă lirismul baroc al copacilor pe care-i va picta Rubens (cf. *Adăpătoarea* de la National Gallery)!

La Dürer, dintre aproape două sute treizeci de gravuri și xilogravuri susceptibile de a cuprinde un copac (adică lăsând la o parte portretele pure, blazoanele etc.), mai mult de jumătate nu lasă nici un loc elementului vegetal lemnos nici măcar într-un decor îndepărtat, mai puțin de un sfert apelează la arbore doar pentru a-l pune drept element decorativ în planurile îndepărtate, și mai ales arborele nu apare în planurile apropiate sau în primul plan decât sub formă de trunchi, de stâlp, și foarte adesecri de stâlp de tortură în *Martiriul Sfântului Sebastian*, lemnul crucii din *Patimi*, *Martiriul celor Zece Mii*, dacă nu ca arbore mort, copac uscat. Copacul apare în primul plan de cinzeci și cinci de ori sub formă de trunchi, de treizeci de ori în planurile mediane sub formă de copac uscat. Foarte adesea, trunchiul copacului servește ca rezemătoare pentru *Fecioara și pruncul*, sinistră prevestire a scânduri lor răstignirii. Desigur, putem presupune că dalta gravorului e ispitită mai întâi de liniile nervoase ale ramurii desfrunzite, de asperitățile lineare ale trunchiului oferind vinele lemnului. Dar la un mare maestru, și care nu se rezumă la pura virtuozitate, fondul nu se desparte de formă. Climatul gravurii ține de peisajul sufle-

tesc. Dovadă numeroase trăsături din care voi aminti două: nu numai că arborele e un trunchi sau o ramură moartă, nu numai că slujește drept stâlp de schingiuire, dar mai este și în mod explicit bântuit de moarte ca în frumoasa gravură de la Berlin (1496), *Plimbarea*, unde scheletul rânjind și ținând clepsidra se adăpostește în scobiturile unui trunchi uscat. Mai este o temă, cea a Sfântului Cristofor, unde legenda îndeamnă totdeauna la a sublinia minunea prin înflorirea sau înmugurirea toiagului pe care se sprijină sfânta Călăuză. Dürer însă, care abordează de cinci ori acest motiv, nu se gândește niciodată să împodobească toiagul cu flori, muguri sau frunze, el rămâne o ramură uscată, agresivă.

Universul maestrului Apocalipsei e un univers metalic și mineral, o lume a lui Saturn[37], un cosmos de fier și de giuvaergerie. Sabia Apocalipsei, marile spărturi care îi drapează pe îngerii exterminatori se transmută aici în creste incisive ale unor peisaje inorganice. Ce iubește Dürer pentru climatul gravurilor sale, este fie peisajul de stânci, de bolovani tăioși ca aceia ce îl înconjoară pe *Sfântul Ieronim chinuindu-și trupul* de la Melbourne (1496) sau pe *Sfântul Ieronim cu salcia* de la Albertina (pomenita salcie fiind de altfel redusă la un trunchi uscat din care ies ramurile uscate ca niște țepi), falezele de pe care sunt azvârliți în prăpastie cei *Zece mii de mucenici* sau cele ce se înalță deasupra grădinii Gethsemani din *Marile Patimi* și poteca pe care umblă *Călărețul, moartea și diavolul*, fie peisajul urban, „fabricile" cum se zice în termeni de specialitate, și care amestecă între ele cuburile de piatră și crenelurile în fundalul atâtor scene gravate: case cubice și acoperișuri ascuțite în *Fiul risipitor*, „burgul" prelungind falezele din *Monstrul marin* sau din *Sfântul Eustațiu* (singura gravură care împreună cu xilografia *Fuga în Egipt* fac copacul – care aici rimează plastic cu coarnele cerbului fermecat – subiect de prim-plan), din *Marea întâmplare*, și mai ales construcțiile geometrice și ruinele de piatră și de scânduri care încadrează atâtea scene din *Viața Fecioarei* (1511) și chiar și prețioasa gravură pe aramă din 1504: *Nașterea Domnului*. Culmea cotropirii de către mineral și urban fiind atinsă atunci când un sfânt pustnic nu găsește drept cadru pentru meditație decât crenelurile, fortificațiile și turnurile unui oraș împietrit: *Sfântul Anton în fața orașului* (1519). Aceasta numai dacă Dürer, prefațând astfel cu trei secole mai înainte fundalurile goale ale acuarelelor lui Goya, nu preferă

să-și decupeze personajele și scenele direct pe golul plăcii de aramă sau oțel.

Dacă ne întoarcem acum la viziunea despre lume a lui Hieronymus Bosch, nu ne e greu să constatăm că și acolo misoginia marelui flamand nu e cu nimic mai prejos decât „dendrofobia" sa, decât fobia sa pentru copac și pentru vegetal. Desigur, pictor fără de voie al „Raiului" canonic, discipolul lui Ruysbroeck e totuși obligat să reprezinte ici și colo vestitul arbore (obloanele paradisiace ale tripticelor *Carul cu fân* sau *Judecata de Apoi* de la Viena, de exemplu) și pictorul, care se instalează în tradiția marilor peisagiști din Țările de Jos, este și acolo nevoit să înfățișeze niște frunzișuri îndepărtate în fundalul tablourilor sale (*Vindecarea nebuniei, Cristos pe cruce* de la Bruxelles, *Purtarea crucii* de la Escorial). Dar de îndată ce arborele devine un subiect explicit și liber inspirat din tablou, el se încarcă de valori negative. Când se prezintă inocent cu frunzișul lui verde, nu-i lipsește de pe creanga cea mai de sus, adesea o singură crenguță uscată, bufnița, emblema piezei rele (*Corabia nebunilor*, tufișul din vârful *Carului cu fân*, copacul din *Fiul risipitor* etc.), numai dacă un copac din doi nu devine stâlp de schingiuire, celălalt nefiind decât centrul horei deșertăciunilor *(Nebunul rătăcitor*, panourile exterioare ale *Carului cu fân)*.

Dar cel mai adesea dominant este, ca la Dürer, copacul uscat, în vaste peisaje telurice, jupuite și pustii, asemenea rarilor copaci dezrădăcinați răspândiți în peisajul de astru mort al *Potopului*. Am mai semnalat înainte tema frecventă la Bosch a copacului scorburos, a copacului alchimic. Să lăsăm acum deoparte simbolismul – malefic la Bosch – al „golului" alchimic, și să nu considerăm decât tema lemnului uscat; o vom întâlni nu numai la nivelul celor trei copaci scorburoși din *Marea ispitire a Sfântului Anton* de la Lisabona, de care am mai vorbit, ci și pe panoul central, ieșind dintr-un cort mare și adăpostind un călugăr desfrânat și o femeie, unde copacul uscat se înalță purtând drept fruct, nu ulciorul alchimic, ci echivalentul său: foalele. Pe dosul oblonului din dreapta, printre spânzurători și frânturi de lemn, se ridică un copăcel uscat, purtând un corb, un cazan și un cap tras în țeapă care-l anunță pe Goya... La fel și pe *Retablul pustnicilor* din Palatul Dogilor, chiar în oratoriul Sfântului Ieronim, în fața Sfântului Anton și conjugat cu apariția impudică a femeii, se înalță un

copăcel uscat, așa cum se ridica și la dreapta *Sfântului Cristofor* din Rotterdam, în timp ce la stânga îi face pereche spânzurătoarea. Copacul-spânzurătoare reapare, printre altele, în prim-planul *Drumului crucii* de la Viena.

Astfel, discipolul lui Ruysbroeck își acordă tematica arborelui cu cea a misoginici, așa cum o face aproape în aceeași epocă, prin înclinare stilistică, gravorul din Nürnberg. Dar această potrivire în negație, caracteristică deșertului saturnian, peisajului său mineral, se regăsește în punctul său culminant la saturnianul prin excelență care este Goya.

Desigur, Goya moștenește nu numai ca Dürer imperativele grafice ale unei meserii, ci în ansamblul operei sale, atât pictată cât și gravată, stilul estetic al întregii Spanii și în particular climatul de despuiere, de reducere a decorului, drag încă lui Velázquez, ba poate chiar și lui El Greco. Fundalul portretelor sau scenelor sale de gen va cântări din ce în ce mai puțin față de densitatea figurilor. Întreaga sa pictură tinde să se decupeze pe un vid apăsător, așa cum o dovedesc atâtea pânze, de la *Junta Filipinelor* din muzeul de la Castres, la *Tres de Mayo* despre care Malraux a putut spune că nu ne mai înfățișează decât o „fantomă a peisajului". Ca să ne mărginim doar la opera gravată, să semnalăm că tehnica acvatentei* neutralizează fundalul planșelor într-un cenușiu monoton pe care se ridică valorile deschise și întunecate cu mai multă intensitate dramatică decât pe fundalurile pur și simplu cruțate ale lui Dürer. Dar mai ales ceea ce impresionează în mod tragic pe privitor este vacuitatea minerală din planurile de adâncime. Din optzeci și două de planșe din seria *Capriciilor*[38], numai cinci înfățișează o frântură de peisaj. Și ce peisaj! Un copac, desigur, dar care în două rânduri nu e decât un trunchi grosolan (*Chiton!, Muchachos al avio*), în trei rânduri un copac uscat, deasupra căruia zboară niște monștri cu chipuri de om (*Todos Caeran)*, acoperit cu o haină zdrențuită de sperietoare (*Lo que puede un Sastre*), și în fine înfățișat sub forma unui stâlp de schingiuire – de care sunt legați niște soți blestemați – peste care stă uriașa bufniță scumpă satanismului lui Bosch. În oribila serie *Desastrés*[39], copacul nu va apărea de mai multe ori, dar o dată

---

* Această tehnică constă în acoperirea fondului plăcii de cupru cu un amestec de lac și rășină care lasă acidul să muște în puncte foarte mărunte.

rămâne de neuitat: copacul acela țeapă în care sunt înfipte membrele însângerate și risipite ale unui schingiuit. În fine – ca să nu ne oprim decât la punctele ieșite în relief ale acestei geografii saturniene – trebuie să semnalăm acea splendidă gravură *Disparates*, unde se conjugă fobia femeii și cea a vegetalului-rege: pe o ramură uscată se înghesuie una într-alta fete înspăimântătoare și vrăjitoare hidoase, ca niște păsări de piază-rea.

Dacă acum am alege un alt câmp comprehensiv decât cel al pictorilor contestării lumii și dacă, urmând cu bună știință istoria, i-am studia de exemplu pe pictorii Contra-Reformei, pe Rubens catolicul și pe protestantul Rembrandt, ne-am da seama că și acolo, în mecanismul înțelegerii intră în primul rând diferențialitatea structurilor. Desigur, acești pictori au în comun faptul de a fi mărturisitori picturali ai creștinismului, deci de a accepta frumusețea creațiunii, legitimitatea lumii. Dar universurile lor sunt divergente așa cum erau și ale celor ce disprețuiau lumea.

La Rubens[40], împotriva unei tematici care adesea fixează anti-tema prin aspectul tragic al anumitor subiecte (*Răstignirea, Lovitura de suliță, Coborârea de pe cruce, Urcarea calvarului*), învinge stilul puternic susținut de regimul imaginii. Stilul este cel al marelui lirism al tușei și al culorii. Încă de la el, mai mult decât la Venețieni, și tot atât ca și la Delacroix, avem o revărsare impresionistă de culoare. Pe câtă vreme la Bosch culoarea nu era decât poftă abia emancipată prin îndrăznelile încă temătoare ale tușei, la Rubens stilul se bizuie pe o tehnică a „schiței" foarte amplă, foarte liberă: arabescul ornamental al desenului baroc atrage și exaltă culoarea în vârtejul lui.

Dar exuberanța acestei revărsări nu este posibilă decât susținută de regimul imaginii, regim care la Rubens este ancorat în biografia sa de bărbat răsfățat de femei: mai întâi mama sa, Marie Pypelinckx, apoi prima sa soție, Isabelle Brandt, în fine minunata femeie-copilă pe care o ia de nevastă la 53 de ani: Hélène Fourment. Astfel, Rubens este mai înainte de toate pictorul femeii, al femeii carnale cu un trup ale cărui arabescuri rotunjite se infuzează în barocul stilului pictural. Carnalul și femeia, precum și natura, care nu mai e grădină ambiguă de desfătări oprite, ci creațiune în plinătatea ei, reflectă bucuria și frumusețea creatorului.

Acest val de optimism senzual și colorat mătură la Rubens toate tematicile și topește toate temele, de la cele mai tragice la

cele mai voioase, de la cele mai creștine la cele mai păgâne, într-un uriaș univers al Consimțământului, al triumfului Binelui, Bisericii, Monarhiei, ordinii voioase asupra răului și tenebrelor. Aceste teme, la Rubens, nu sunt decât pretexte pentru expansiune picturală și plastică: geniu de o superficialitate magnifică și amplă care nu cade niciodată în trivialitatea anecdotei, precum contemporanul său Jordaens.

În fața acestui catolicism al exaltărilor Contra-Reformei, se ridică opera de reculegere a celui mai mare olandez din secolul al XVII-lea: Rembrandt[41]. Protestant și burghez olandez, temele sale se vor adăpa la cele trei izvoare ale acestui climat: viața cetății, intimismul psihologic și Biblia. Dar a enumera aceste categorii de teme înseamnă a spune prea puțin despre pictorul profunzimilor, cel care pune în legătură răsunetul Sfintelor Scripturi cu omul timpului său, cu portretul semenilor săi, mamă, frate, soție, slujnică.

Există într-adevăr la acest pictor, în interogația enigmatică a anumitor compoziții, un amestec strâns al tematicilor topite parcă în creuzetul aurit al stilului și convingerilor. O simplă defilare a unei companii de burghezi înarmați devine pentru noi *Rondul de noapte*, iar agitația ei de luptă ne evocă prinderea și arestarea din Gethsemani. Portretul fratelui artistului, *Chivăra de aur*, fixează imaginea fabuloasă a unuia dintre acei războinici ai dreptății pe care ni-i înfățișează Biblia. Mama artistului citind Scriptura (Rijkmuseum, 1631) nu poate fi decât Sibila. Saskia nu poate fi decât *Batșeba*, iar *Logodnica evreică* este în același timp Isaac și Rebeca, Tobie și Sara, Iacov și Rahila. Dar, *în mod reciproc*, Batșeba e Saskia, îngerul care-i dictează evanghelia Sfântului Matei, cel care zburătăcește în spatele *Sfintei familii* de la Leningrad, e Titus Rembrandt, iar *Apostolul Pavel* din colecția Bruijn nu e altul decât însuși Rembrandt. Tot Rembrandt e înfățișat la picioarele *Înălțării crucii* din pinacoteca de la München. În geniul lui Rembrandt există o „remitologizare" spontană care e semnul efuziunii mistice sau cel puțin poetice: obiectele și fapturile cele mai cotidiene se încarcă de sens.

Această fuziune tematică ce șterge orice diferență dintre temele sacre și inspirația profană trebuie să ne facă să presimțim o „captare" a întregii tematici, ca și la Rubens dar, în opoziție cu catolicul, o captare axată, aspirată aici de viziunea mistică a pic-

torului. Dacă la Rubens expansiunea picturală și regimul „nocturn" al culorii anexează temele, la Rembrandt concentrarea picturală a clar-obscurului conduce direct la regimul nopții.

Stilul lui Rembrandt – și nu numai viziunea lucrurilor, ca la Caravaggio sau la G. de La Tour și uneori la Da Vinci – este în întregime potrivit chemărilor nopții. Clar-obscur e prea grăbit zis: aici este vorba de o tehnică a clar-obscurului. El naște intalii întrețesute în rețele de *pointe sèche* sau acvaforte, literalmente clarul iese din noapte, încet, domol, într-un stil mângâietor care te face să uiți dalta. În pictură el se obține prin îngroșarea progresivă a clarurilor, mergând până la sculptarea cu cuțitul, care ies astfel din „zeama" întunecată a fondului. Pictura se suprapune gravurii prin însuși monocromatismul ei. Dar și într-una și în cealaltă trebuie să insistăm asupra faptului că obscurul și clarul sunt țesute din aceeași materie de culoare rarefiată și caldă. Rembrandt, contrar majorității luminiștilor, folosește foarte rar (dar, atunci când trebuie, cu mare măiestrie, ca în *Cristos la Emmaus* din Muzeul Jacquemart-André, sau *Conjurația lui Iulius Civilis*, în *Lepădarea lui Petru*, în *Punerea în mormânt* de la Glasgow) iluminarea directă prin izvorul de lumină: lumina este împrăștiată domol chiar de pânza însăși, de personajele centrale ca în *Pelerinii de la Emmaus* de la Luvru, în *Binecuvântarea lui Iacov*, *Logodnica evreică*, *Batșeba*, *Bărbatul cu chivără de aur*, *Sfântul Anastasie* și cea mai mare parte a portretelor. Fiindcă această reprezentare a luminii este în acord cu stilul de emergență pe care-l propun îngroșările picturale sau rețelele de trăsături dăltuite.

Acest stil trimite negreșit la un regim al imaginii foarte puternic și a cărui orientare este dată nu numai de prezența peisajului la Rembrandt, ci și de structura sa. În timp ce la Rubens peisajul pare a fi o musculatură de frunzișuri, de pajiști și de nori încordată ca să-și scoată în evidență reliefurile, la Rembrandt peisajul este reculegere – chiar cel din *Furtuna* de la Muzeul din Brunswick, care prefațează tăcerea reculeasă a altei priveliști de furtună, pictată trei secole mai târziu de un alt mistic flamand, Valerius de Saedeler. Natura la Rembrandt este reculegere unde apar, pe niște orizontale abia vălurite, accentul câtorva curbe verticale, un templu în ruină în *Peisajul* de la Gemädegalerie din Cassel, niște copaci în *Peisaj cu trei copaci*, catarge, mori de vânt în atâtea mici

gravuri. Astfel, peisajul este un creuzet de umbră și lumină. Desigur, uneori se manifestă și la Rembrandt impulsivitatea caravagescă (*Orbirea lui Samson, Îngerul plecând de la familia lui Tobit, Jertfa lui Avraam*), dar regimul imaginar al pictorului înflorește cel mai bine în reculegere, în încremenirea timpului și a mișcării. Există deci niște teme privilegiate de acest regim al încremenirii: meditația – la *Filozoful, Sfântul Pavel*, mama artistului, *Batșeba, Sfântul Anastasie*, uimirea – la *Doctor Faust*, la Sfântul Petru recunoscut *(Lepădarea lui Petru)* sau la *Țesători*, surpriza și mai ales uimirea ucenicilor la Emmaus, sau inspirația la *Sfântul Matei*, odihna la *Punerea în mormânt*, clipa epifanică din *Noli me tangere* sau din *Învierea lui Lazăr*, încremenirea timpului în *Despărțirea lui David și Ionatan, Binecuvântarea lui Iacov, Simion la templu.*

Ceea ce caută regimul imaginii artistului, printre teme și stil, este în cele din urmă centrul nemișcat unde mișcarea nocturnă se oprește domol și încremenește în lumină. Astfel, unele embleme sunt semnificative pentru Centru, cu toate că rămân inconștiente: *Boul spintecat* deschis și căscat în toată lumina cărnurilor sale, cadavrul totodată deschis și atât de grav recules din *Lecția de anatomie a Dr Joan Dejman*, dezgolirea sugestivă a *Femeii la baie* de la National Gallery, și mai ales emblema firidei arhitecturale unde se adăpostesc *Pelerinii din Emmaus*, unde meditează *Sfântul Anastasie*, firidă pe jumătate ascunsă de o perdea în *Sfânta familie cu perdeaua*, perdea întunecată care, singură, înțărcuiește patul lui Iacov. Dar emblematica regimului intimității își capătă întregul său accent în micul tablou *Filozoful* de la Luvru: Valéry însuși – atât de îndepărtat de pregnanța simbolică nocturnă[42] – a fost sensibil la înfățișarea de scoică pe care o are chilia filozofului sub scara în formă de melc[43]: „Micii filozofi ai lui Rembrandt sunt niște filozofi ferecați. Ei se mai coc încă în sobă. O rază de lumină închisă împreună cu ei le luminează camera de piatră sau, mai exact, creează un căuș de lumină în mărimea întunecată a unei camere. Elicea unei scări ca un șurub ce coboară din tenebre... impresia de a privi interiorul unei cochilii ciudate locuite de micul animal intelectual care i-a secretat substanța luminoasă." Toată pictura lui Rembrandt se închide asemeni unei cochilii de aur.

Această închidere asupra nașterii luminii este confirmată de o altă emblemă dominantă: cea a Orientului. Firește, e vorba de

Orientul biblic, dar de cele mai multe ori ilustratorii Scripturilor nu-și orientalizează subiectul. La pictorul din Leyda, Orientul este totdeauna semnificat de un anumit detaliu vestimentar: halatele și tichiile evreiești la *Sfântul Anastasie*, la *Rabinul* din Muzeul din Praga, turbanul din *Înălțarea crucii*, *Despărțirea lui David*, *Binecuvântarea lui Iacov*, purtat chiar de Rembrandt în *Apostolul Pavel*, cel din *Turcul*, din *Orientalul*, veșmintele brodate din *Logodnicii evrei* sau ale servitoarelor din *Portret de familie*, din portretele Saskiei în chip de Flora la Ermitaj sau la National Gallery, armele lui *Ionatan*. Orientul acesta este chiar locul mistic al miezului nopții, al tărâmului de unde vin zorile, și el joacă rolul polarizării misterului pe care-l va căpăta Egiptul un secol mai târziu.

Astfel, universul lui Rembrandt se situează într-un regim omogen al imaginii, unde totul se topește și se eufemizează în auriul cald al luminii născânde. Regimul, ca și la Rubens, este în slujba stilului și copleșește temele. Dar psihologic mai profund decât cel al lui Rubens, universul lui Rembrandt nu este indiferent temelor pe care le alege aproape întotdeauna pe linia intimismului mistic.

Cred că am reușit să arăt care era rolul *configurator* al creației artistice: aceasta, într-o unică operă, individualizează teme, stiluri și tehnici, regimuri ale imaginii. Dialecticile de consimțământ sau de împotrivire a structurilor unele față de altele, care din țesătura și din înlănțuirea lor alcătuiesc opera, ar putea fi împinse la nesfârșit de către critică, pentru că individualizarea operei este caracterizată de inepuizabila ei fecunditate. Dar combinatoria structurilor, departe de a se îmbina în genuri și specii univoc totalitare, autorizează toate originalitățile: am arătat succint în ce fel și mai ales la Goya, Bosch sau Dürer, există tensiuni constitutive ale operei fie între anumite teme și stil, fie între teme și regimul profund al imaginarului, pe câtă vreme la Rubens și Rembrandt, puterea regimului imaginii acordată cu stilul minimalizează tematica. O dată în plus[44] remarc că regimurile cele mai eufemizante ale imaginii, ale lui Rubens, Rembrandt, uneori Bosch, sunt cele care asimilează cel mai ușor orice temă. Dimpotrivă, regimurile diurne, cele ale pictorilor dualiști, Dürer și Goya, sunt mai puțin suple la adaptarea tematică. Unor teme ca „Femeia și aurul", floarea și copacul nu le priesc nicidecum universurile minerale și uscate ale celor ce disprețuiesc lumea.

*

Ipoteza mea de lucru se confirmă astfel în cele trei puncte esențiale ale sale și acum pot să o amplific filozofic, considerând succesiv cele trei statuturi ale operei umane: statutul ei metodologic, statutul epistemologic și, în sfârșit, statutul ontologic.

Trebuie mai întâi să amintesc și să confirm că actul creator, departe de a se reduce la niște forme, este stăpânire a disparității formelor și materiilor; el este cel care dă o anumită temă, un anumit stil, un anumit regim, și le topește în structuri realmente constitutive ale dinamicii operei. Împotriva tuturor formalismelor așa-zișelor „structuralisme", constat că opera omului ca creație primează asupra tuturor schemelor explicative. Să o repetăm: omul este stilul, omul nu este decât operele sale. Istoria, tehnicile, temele culturale nu sunt decât prin opera care le vehiculează, proiectându-le sau exprimându-le. Dacă rămâne de făcut o psihanaliză, ea nu este nici cea a existenței artistului sau amatorului, nici cea a obiectului de artă, ea este cea – cât se poate de didactică – a criticului, sau mai bine a antropologului. Când încerci în mod cinstit – cum a încercat Serge Doubrovsky – o „critică a criticii" sau a științelor omului, o faci tocmai pentru a denunța în ea abuzul de interpretare, ba chiar delirul, acel moment de rătăcire în care antropologul, sub acoperământul unei așa-zise obiectivități, ia pur și simplu dorințele nemărturisite ale eului său drept realitate artistică, și botează cu numele de „obiecte" insezisabilele entități ale biografiei sau istoriei. O bună psihanaliză l-ar aduce înapoi pe critic sau pe antropolog la operă ca document.

Opera-document – monument sau simplu motiv de plăcere estetică – este dată înainte, iar „trecutul"... după aceea. Istoria oamenilor nu este un destin obiectiv prefabricat de o fatalitate mecanică, deci materială, ea nu apare decât ca fructificarea, produsul care se ivește din înflorirea operelor oamenilor; ea este fiica mitului, adică a potențialităților imaginative. Din acest scandal epistemologic trebuie să-și facă punctul de pornire orice critică valabilă. Din această afirmație operativă trebuie să-și facă antropologia pâinea ei cea de toate zilele. Fără operă nu există om. Fără umilul tezaur de vase de lut, de unelte, de *grafiti* pe pereții peșterilor, de cioplituri în os de ren, nu există *homo sapiens*. Fără operă nu ar exista decât un primat îndepărtat și confuz, decât o

preistorie. Gândirea, „sapienţa" ce caracterizează specia nu există decât prin această schiţă de operă, această „primă citire" care este înţelesul pe care eu îl dau lucrurilor, lumii. Prin aceasta putem scrie că orice univers uman este simbolic, şi nu este „uman" decât în măsura în care dă un înţeles singular banalităţii confuze a materiei prime, a haosului. *Schöpfung* nu se reduce niciodată la diferitele *Gestalt*, forme sau structuri, ci ea este *Gestaltung* „dătătoare şi diriguitoare a formelor". Acestea ar fi „literă moartă" fără semnificaţia creatoare care le prezentifică în operă. Şi mi-ar plăcea şi mai mult să caracterizez această pregnanţă a dinamismului inteligent al creaţiunii prin termenul german *Aufbauung*. A crea înseamnă a construi mai mult decât a forma.

Statutul epistemologic al ştiinţelor culturii decurge din acest statut metodologic: ştiinţele culturii – adică ale omului – ireductibile la simpla explicaţie, sunt ştiinţe ale singularului, adică ale eterogenităţii nuanţei. În şi prin diferenţialitate se introduce reconcilierea dialectică a formei şi fondului, a înţelegerii şi explicării. Să precizăm: opera este o construcţie singulară şi diferenţială de structuri nenumărate, discernabile numai pentru o gândire critică sau estetică ce le configurează. Amatorul, criticul, estetul – să zicem pentru a simplifica, a generaliza, antropologul – nu se conjugă şi nu configurează la rândul său cu opera artistului decât atunci când dă seama de eterogenităţile singularizante. Faimoasa comprehensiune, de care se poticnesc epistemologiile aristotelice ale ştiinţelor umane, departe de a alcătui o „intuiţie" în afara explicaţiilor, departe de a fi suma asimptotică (cum crede Goldmann) a explicaţiilor, este trezirea conştiinţei *conflictoriale*, adică dinamice, a disjuncţiilor explicative din sânul unui act creator unic. Numai atunci când reduc contradicţiile „înţeleg", atunci când le descopăr, le situez şi le admit în universul pe care ele îl menţin doar prin încordarea lor antagonistă[45].

O operă umană nu propune un sistem de îmbinare a unor clase sau relaţii univoce: atunci când iau cunoştinţă de disjuncţia formelor şi materialelor sale, de acest refuz, de această rezistenţă a operei de a se supune unui sistem formal – deci „idealist", cum sunt ştiinţele zise ale materiei – şi totalitar, atunci când iau cunoştinţă de operă ca de o *configuraţie unică* a disparatului, atunci înţeleg acea operă, mă apropii tot mai mult şi îi asimilez singulara-i poetică. Înţelegerea, Weber a văzut profund acest

lucru, trece prin consimțirea la paradox. Înțelegerea mea devine, și ea, configurație diferențială prin juxtapunerea antagonistă a formelor explicative disparate și fără semnificație prin ele însele. Structura este atunci acea formă ce capătă un sens prin umplerea dialectică a Celuilalt, prin aplicarea ei la un orient diferit de orientul ei formal original. Această „încordare" antagonistă care face ca în operă anumite forme, prin faptul că sunt constitutive și nu simple aparențe, să devină veritabile structuri, arcuri de susținere dinamice, este în fond recunoscută de toată antropologia veritabilă: chiar de Lévi-Strauss[46] atunci când îi conferă mitului – dincolo de sintaxa logică a unui simplu limbaj – puterea de a rezolva *de facto* o dilemă. Dar dilemei mitice îi corespunde perfect arhetipul, așa cum era conceput încă de Jung și așa cum îl concepe Eliade: prin caracterul său în același timp *gol* și dinamic, arhetipul este totdeauna ceea ce caută un alt punct de aplicare, un câmp de complementaritate. În sfârșit, noțiunea de simbol așa cum am definit-o, drept încordare a unui „a spune" (simbolizantul) și a unui indicibil (simbolizatul), ajunge la ceea ce nu i-a scăpat nici lui Jung, nici lui Lévi-Strauss, nici lui Eliade ori Cassirer: că nu există adevărată structură decât cea care construiește, adică adună într-o operă unică, vie, conflictuală, paradoxală, forme și materiale disparate.

S-a putut vorbi – privitor la o astfel de abordare – despre „psihanaliză existențială"[47], care ar fi exact inversul psihanalizei obiective necesitate, așa cum a arătat Bachelard, de știința fizico-matematică. În timp ce epistemologia acesteia vrea să-și reducă obiectul la o obiectivitate epurată de orice trăsătură singularizantă și subiectivă, cealaltă metodă, dimpotrivă, ar consta în „a regăsi elanul existențial", a regăsi la scriitor acel *cogito* prereflexiv. Dar această expresie îmi displace din două motive, pe care ni le va dezvălui acum statutul ontologic al operei umane și interpretărilor ei, sau „științele culturii".

„Psihanaliză" nu se potrivește, căci critica (și antropologia) nu vizează nicidecum în ultimă instanță un *cogito*, ci, așa cum o declară însuși S. Doubrovsky[48], cum o făceam și eu cândva referitor la capodopera lui Stendhal: marile opere nu ne vorbesc despre un om, ci despre om. Om și putere de cugetare pe care-i prezentifică opera și care nu au nimic de-a face cu umanismul zadarnic al „animalului cugetător", ci sunt Om și Putere a Spiri-

tului considerate drept punctul cel mai înalt pe care mi-l propune capodopera. Desigur, „singurul semn al unei opere mari este că ea propune o formă de experiență universalizabilă"[49], dar trebuie să adăugăm: „universalizabilă prin singularitatea înțelegerii *mele*", adică prin configurarea, complicitatea singularității mele de critic cu singularitatea operei.

Altfel spus, nu e nicidecum nevoie de o „psihanaliză" care ar vrea să descopere, în spatele operei, existența autorului. Ce-mi pasă la urma urmelor de Homer, de Shakespeare despre care nu știu nimic, de Bosch despre care știu foarte puțin! Dar ceea ce *rămâne* este *Iliada*, *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Grădina desfătărilor*, care sunt *opere* și care sunt constitutive *prezentului meu* – culturii mele – atunci când le trăiesc[50].

Opera ține mai mult de domeniul pneumatic decât de domeniul psihic, și Etienne Souriau a putut foarte bine vorbi despre „îngerul operei" – la porunca Arhanghelului omenirii – fiindcă e o singularitate care scapă accidentului psihanalitic și fiindcă în cele din urmă opera vine în prezentul meu să-mi vorbească într-un grai intemporal.

Dar tot așa cum termenul de psihanaliză nu se potrivește investigării operei, nu se potrivește nici cel de „existență": nici existența mea, nici a autorului nu e în cauză. Sartre/Roquentin, într-un foarte frumos pasaj din *Greața*, a scos bine în evidență caracterul esențial al operei: ea nu e viziune a lumii, ea e un univers, un univers imaginal, desigur, pe care umanitatea operei mi-l propune spre a-l împărtăși nu numai ca o țară a făgăduinței, ci ca o țară a îndeplinirii. Ea își are polii săi, climatele sale, contrastele sale, fiindcă esențialul rezidă în tensiunea disonantă și în consimțământul și mulțumirea pe care i le dă reflecția mea sau degustarea mea estetică.

Astfel, opera și comunicarea ei sunt convocarea înțelegerii mele. Acest gest de gândire care, înălțându-mă și smulgându-mă din acel „eu însumi" împotmolit în existență, în limitările ei mici, în universul ei cu perspective sărace, se simte deodată *chemat* în adâncul său de un gând tangibil – veritabilă *res cogitans* – ce rânduiește și copleșește însuși *cogito*-ul.

Iar această clipă a convocării ce devine prin acest acord înțelegere, este chiar aceea în care toate rețelele explicative și structurale fiind așezate ca o plasă întinsă către speranță, ele capătă deodată, în disjuncția și paradoxul înlănțuirii și împletirii lor, o

singularitate prezentă, unicitatea cutărei opere deschizându-se singularității mele celei mai intime.

Atunci eu sunt opera, sunt în operă ca în propriul meu univers, și amândoi formăm o singură sensibilitate și un singur trup. Tocmai aceasta o dovedește amatorul extaziat, ca și interpretul actului dramatic sau al sonatei. Înțelegerea înseamnă deja o secretă interpretare. Cel care ascultă sonata – sau discul *blues* pe care-l cântă negresa din *Greața* – ca și cel care cântă, dincolo de timp, de poveste și de rândurile explicative, face din operă esența prezentului său, prezent transcendent ce șterge toate obiectivitățile și obiecțiile etapelor de dinainte și de după existență: înțelegerea este sincronicitate, dar în această sincronicitate numai eterogenitatea, distanța și, în cele din urmă, paradoxul permit *sin*cronicitatea[51].

Considerațiile estetice și critice pe care le-am făcut pun într-o lumină mai precisă definiția arhetipului: dătător de formă, dar mai înainte de toate creator concret în noi și în operele pe care le vehiculează cultura. Prelungind pneumatica jungiană ca și platonismul, aș putea spune: opera de artă nu vine la mine decât printr-o îndoită nupțialitate. Profunzimea lui *Phaidros*, ca și aceea din *Symposion*, este de a fi plasat Dragostea și Frumusețea ca „modele" esențiale, arhetipuri ultime ale sufletului uman și ale vocației sale.

Prin operă, artistul creator se conjugă, în subiectivitatea sa cea mai intimă, cu tot conținutul culturii, experienței, condiției sale: este mariajul dintre dorința sa creatoare și forme. Dar tot prin operă, amatorul – și acest cuvânt trebuie să ia aici un sens patetic – la rândul său se conjugă la universul cultural pe care i-l propune un om. Astfel, cultura și istoria, din operă în operă, ca într-o inepuizabilă pleromă de individuații, apar ca o revărsare minunată de forme ce nu capătă viață, adică sens pregnant, decât prin creația neîncetată a geniului uman.

## NOTE

[1] Cf. G. Durand, „Sarcini ale spiritului și imperative ale ființei, pentru o hermeneutică docetistă și un strucuralism gnostic", *Eranos Jahrbuch*, Band. XXXIV, 1965.

[2] Mercure de France, 1966, subtitlul fiind *Critică și obiectivitate*.

[3] G. Durand, *L'imagination symbolique*, *op. cit.*

[4] Cf. în special Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Gap. Ed. Ophrys, 1957, și Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Mont Blanc, Genève, 1943.

[5] Ch. Lalo, *L'art loin de la vie*, P. Vrin, 1939.

[6] Doubrovsky își îndreaptă critica împotriva lui Lucien Goldmann și prin el împotriva lui G. Lukács. Cf. S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?*, Mercure de France, p. 126 sq. Cf. L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, și *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955, cf. G. Lukács, *Théorie du roman*, Gonthier, 1963.

[7] Asupra criticii „factorului dominant", cf. G. Gurvitch, *La sociologie au XX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1948, 2 vol.

[8] Cf. P. Ricoeur, în „Dialog cu Lévi-Strauss", *Esprit*, noiembrie 1963, p. 653.

[9] Asupra acestui punct, cf. *Structuri antropologice ale imaginarului*, Paris, P.U.F., 1964, pp. 384-405.

[10] J. Ruysbroeck, *Tabernacolul spiritual*, cap. 153. Cf. A. Wautier d'Aygaliers, *Ruysbroeck l'admirable*, Paris, Perrin, 1923.

[11] Groote, *Epistolae*, Antwerpen, Mulder, 1933.

[12] J. Combes, *Hieronymus Bosch*, Paris, Tisné, 1946, p. 17.

[13] Pentru toate referințele iconografice, cf. J. Combes, *Hieronymus Bosch*, Tisné, 1946.

[14] Cf. paginile pe care le-am consacrat „pânditorului" (*voyeur*) în *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961, pp. 200-228.

[15] Cf. G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, pp. 140, 142 și *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 151.

[16] Cf. *Structuri antropologice ale imaginarului*, *op. cit.*, cf. Y. Durand, „Structuri ale imaginarului și comportament", în *Cahiers intern. de Symbolisme*, 4/1964, B. Andrey, „Eseu despre funcția imaginarului, evoluția sa la copil", în *Psychologie Française*, t. XI, nr. 3/1966, pp. 261-269.

[17] Asupra gulliverizării la Van Gogh, cf. *Structuri antropologice ale imaginarului*, *op. cit.*, pp. 287-298.

[18] Asupra întrebuințării precise pe care o dăm acestui termen, cf. *Structuri antropologice*, *op. cit.*, p. 287.

[19] Cf. Combes, *Hieronymus Bosch*, *op. cit.*

[20] Pentru opera gravată a lui Dürer, a se consulta Knappe, *Dürer*, Arts et Métiers graphiques, 1964.

[21] Cf. C.G. Jung, *Aion. Untersuchungen zur Symbolgeschichte*, Raschel, Zürich, 1951, p. 20. Cf. J. Jacobi, *Complexe, archétype, symbole*, Delachaux, Neuchâtel, 1961, pp. 31-63.

[22] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, P.U.F., 1955-1959, 3 volume.

[23] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, *op. cit.*, vol. II, 2, p. 665.

[24] L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, *ibidem*, p. 670.

[25] Cf. P. Naudon, *Les loges de Saint Jean et la philosophie ésotérique de la connaissance*, Paris, Devry, 1957, partea I-a, capitolul I, „Sfântul Ioan și masoneria operativă". Capitolul II, „Sfântul Ioan și masoneria speculativă". Și partea a II-a, „Simbolismul Sfântului Ioan".

[26] Cf. P. Naudon, *op. cit.*, p. 88.

[27] Cf. S. Pétrement, *Le dualisme chez Platon, les Gnostiques et les Manichéens*, P.U.F., 1949, p. 208 sq. și p. 242.

[28] A. Loisy, *L'apocalypse de Jean*, citat de L. Réau, *op. cit.*, vol. II, 2, p. 669.

[29] Cf. L. Réau, *op. cit.*, vol. II, 2, p. 670.

[30] Se știe că este legenda multor acvatente din „Dezastre". Pentru iconografia lui Goya, cf. *Goya*, Albert Skira, Genève, 1955.

[31] Cf. remarcabilul studiu al lui André Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Gallimard, 1950.

[32] În această privință, pesimismul lui Goya este foarte apropiat de cel al lui Sade.

[33] Cf. faimosul poem din *Florile răului*, „Farurile".

[34] Cf. G. Gurvitch, *La sociologie au XX^e siècle*, *op. cit.*

[35] Tot Evul Mediu creștin, în ansamblul său și dacă-l comparăm cu alte zone culturale (Grecia antică, India), a proscris nudul. Această pudibonderie „schizomorfă" își atinge apogeul în mentalitatea cathară, cf. J. Marques-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*. Payot, 1950, pp. 220-250.

[36] Cf. G. Bachelard, *L'air et les songes*, Paris, Corti, 1943, „Copacul aerian", p. 231.

[37] Cf., asupra coerenței „schizomorfiei" și lumii lui Saturn, A. Virel, *Histoire de notre image*, Mont-Blanc, 1965, capitolul IV, „Mitologia în lumina psihopatologiei", p. 83.

[38] Cf. reproducerea integrală a *Capriciilor*, ediția Hazan.

[39] *Los Desastrés de la Guerra* (80 de planșe). Academia de Arte Frumoase din San Fernando, 1863.

[40] Despre Rubens, cf. Max Rooses, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, 5 volume, Anvers, 1886-1892.

[41] Despre Rembrandt, cf. *Rembrandt*, Ed. d'Art A. Skira, Genève, 1957.

[42] Cf. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, G. Aigrisse, *Psychanalyse de Paul Valéry*, Enciclopedie universitară, Paris, Ed. Universitaires, 1964.

[43] P. Valéry, *Le retour de Hollande*. în *Opere*. vol. I, Gallimard, 1957.

[44] Cf. *Structuri antropologice ale imaginarului*, *op. cit.*, pp. 287 sq. și 456.

[45] Cf. noțiunea de „eterogenitate" constitutivă a materiei evoluate, vie și psihică la S. Lupasco, *Logique et contradiction*, P.U.F., 1947 și *L'Energie et la matière vivante*, Julliard, 1962.

[46] Cf. Cl. Lévi-Strauss în *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, cap. „Structura miturilor". Cf. M. Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957, și *Naissances mystiques*, Gallimard, 1959. Cf. de asemenea apropierea pe care Ross Chambers o face între arhetip, mit și simbol în remarcabila sa teză despre *Gérard de Nerval et la poétique du voyage* (Fac. din Grenoble, 1967).

[47] S. Doubrovsky, *op. cit.*, p. 200.

[48] S. Doubrovsky, *op. cit.*, p. 206.

[49] *Idem*, p. 207.

[50] De atunci, publicarea lucrărilor lui Hans Robert Jauss și ale Școlii de la Konstanz a venit să precizeze acest punct, cf. H.R. Jauss, *Théorie de la réception*, trad. franc., Gallimard, 1979.

[51] Zece ani după expunerea acestei teze, cartea lui George Streiner *Réelles présences* (Gallimard, 1991) a venit să confirme cu strălucire rostul acestui „realism" estetic.

## Capitolul V

# DE LA PSIHOCRITICĂ LA MITOCRITICĂ: VOIAJUL ȘI CAMERA ÎN OPERA LUI XAVIER DE MAISTRE*

„Conștiința mea seamănă cu un ochi care percepe spații foarte depărtate, dar non-eul psihic umple aceste spații cu non-spațiul lui. Iar aceste imagini nu sunt niște umbre palide; sunt condiții psihice a căror acțiune este puternică, pe care nu le cunoaștem, dar pe care nu putem, fiindcă le negăm, să le privăm de puterea lor."

C.G. Jung, *Sufletul și viața*

Epitetul de „modest" cu care Anatole France gratifică sufletul „delicat" și „binevoitor" al lui Xavier de Maistre se poate aplica fără greutate întregii opere a gentilomului din Savoia. Modeste sunt în primul rând dimensiunile *Operelor complete*[1], constituite cu totul și cu totul din elegantul volum de vreo două sute de pagini apărut în 1825. Modest locul pe care-l ocupă opera literară în viața autorului însuși. Cum scrie prietenul meu Henry Planche[2], „aceste opere alcătuiesc doar un volumaș care n-a cerut decât puține ceasuri dintr-un lung destin"; destin consacrat mai mult picturii, vieții strălucitoare de salon, asprei meserii a armelor decât treburilor literare. La fel de modest, locul fiului celui mai mic din familia Maistre, în umbra fratelui mai mare Joseph, *Serile de la Sankt-Petersburg* eclipsând deseori ușurelul *Voiaj în jurul camerei mele*. Prea modest, în sfârșit, locul pe care literatura franceză i l-a făcut acestui scriitor ocazional, exilat în îndepărtata

* Acest capitol a apărut sub forma articolului „Voiajul și camera în opera lui Xavier de Maistre" în *Romantisme*, revista Societății de studii romantice, Flammarion, nr. 4/1972.

Rusie, editat la Lausanne și la Sankt-Petersburg cu mult înainte de a fi la Paris, dar a cărui operă prefațează obsesia lamartiniană a timpului care fuge sau epopeea lui Mihail Strogoff, și totodată acele răsturnări ale epopeii romantice, acele situații „oximoronice" atât de dragi criticii prietenului meu Léon Cellier[3]: ești uimit să-l vezi pe cuviosul viconte scriind în 1790[4]: „Nu mă pot împiedica de a încerca un anume interes pentru bietul Satan... cred chiar că l-aș ajuta cu dragă inimă, în ciuda rușinii care mă reține..." Această ciudată „admirație" pentru „fermitatea", „măreția curajului său", este preludiul foarte timpuriu al atâtor ilustre „sfârșituri ale lui Satan" din romantism.

Oricum, modestia dimensiunilor operei nu face decât și mai accesibilă unitatea ei tematică și articulațiile-i structurale semnificative. Această operă atât de concisă – și parcă accidentală în cariera agitată a generalului savoiard din armata rusă – nu poate decât să-l izbească pe cititor prin unitatea cvasi-obsesională a temelor sale majore, ce se reflectă mai întâi chiar în titlurile lucrărilor: fermecătoarea scriere din 1790, *Voiaj în jurul camerei mele*, ordonează prin cele două substantive antitetice întreaga operă a lui Xavier du Maistre și se află urmată îndeaproape de acel soi de redundanță accentuată care este *Expediția nocturnă în jurul camerei mele* (1798-1800). Celelalte trei opuscule ale exilatului la Sankt-Petersburg: *Leprosul din cetatea Aosta* (1810), *Prizonierii din Caucaz* și *Tânăra siberiană*, animează prin sugestia cuprinsă chiar în titluri tema claustrării leprosului, a prizonierilor sau a celei exilate în Siberia și pe cea a peregrinării visate de cel încarcerat, săvârșită prin evadarea primejdioasă a prizonierilor sau prin odiseea filială a Prascoviei Lopouloff străbătând toată imensitatea imperiului Țarilor ca să vină să ceară îndurare pentru tatăl ei. Am putea adăuga acestei duble imagini obsedante a peregrinării și a claustrofiliei multe din versurile stângaciului poem *Fluturele* și proiectele nicicând realizate de a scrie, atunci când autorul se află la fortăreața de la Pignerol (1786), un roman „despre masca de fier", și, la Torino, o nuvelă despre „povestea interesantă a prizonierei de la Pignerol"[5].

Conținutul acestor opere nu va dezminți intenția din titluri. Cu brevilocvența pe care, vai, o impune formatul unui scurt capitol, voi trece succesiv în revistă tripla amplificare imaginală a

acestor titluri, în care se confruntă imaginile *camerei* și cele ale *voiajului, călătoriei*, reveriile statice și tihnite și mai mult sau mai puțin nocturne ale patului, fotoliului, hainei de casă, și reveriile îndepărtatelor exiluri, lungilor exoduri care gravitează în jurul odiseei oricărei călătorii.

Într-o primă parte, mă voi mulțumi cu explicarea cvasi-stilistică și extensivă a acestor schițe simbolice în desfășurarea chiar a imaginilor din fiecare operă. În partea a doua, și urmând puțin prin aceasta metoda lui Charles Mauron[6], voi schița rezonanțele psihocritice ale acestor simboluri în biografia – și, mai ales, ca să nu existe „impostură"[7] – în autobiografia și scrisorile autorului.

În sfârșit, într-o a treia parte, voi arăta că psihocritica cere o amplificare ultimă ce regăsește textul operei ca pe un univers ordonator de valori „numinoase" și, prin aceasta, ordonat față de marile mituri pasibile de o mitologie, întemeind o „mitocritică".

*

Simbolismul pe care par să-l preludeze în mod obsesiv titlurile, apoi temele generale ale operei lui Xavier, pare a se grupa la prima vedere în două serii antitetice gravitând în jurul *camerei* (– „nocturn" – „fermecător adăpost" al leprosului – închisori din Caucaz – exil în izba siberiană – apoi mânăstirile din Kiev și din Nijnîi Novgorod) și în jurul *călătoriei* (– „expediție" – exod străbătând întreaga Rusie – fugă agitată a prizonierilor – peregrinări în grădina leprosului). N-am aici loc să fac inventarul complet al imaginilor care, pe fiecare pagină a operei maistriene, ne amintesc leitmotivul obsedant al acestor două teme. Mă voi mulțumi doar să marchez marile accente semnificative ale acestor imagini. Aceste două serii de teme se clasează cu ușurință sub regimul nocturn al imaginii, în cele două categorii structurale pe care le-am descris în altă parte sub numele de „mistică" și de „sintetică"[8]. Ele se opun una alteia într-o dialectică simplă, care este cea a repaosului și a mișcării. Totuși, ceea ce trebuie să ne alerteze curiozitatea critică, este faptul că la Xavier aceste două serii tematice sunt inseparabile, de parcă s-ar fi pus o problemă subiacentă, o problemă de hermeneutică ce constă în *așezarea* în diferite feluri – deci în valorizarea în diferite feluri – a temei voiajului și

camerei. Numeroase combinații imaginare pot într-adevăr ieși din situațiile simbolice respective ale camerei (și derivatelor sale) și ale voiajului (cu derivatele sale); fie că se consideră camera drept punct de pornire; fie că se consideră voiajul ca o fugă, un exil sau, dimpotrivă, ca o întoarcere, un exod. Fie încă, și în această serie se va așeza originalitatea operei lui Xavier, că facem din „voiaj" o circumambulație *în jurul* camerei – *în jurul* sau și mai bine *pe verticală* –, că situăm voiajul *în* cameră; fie că, asemeni celor ce visează bărci, nacele, calești, situăm camera în voiaj...

Opera lui Xavier se poate clasa în totalitate în două din aceste combinații structurale: mai întâi cea în care voiajul este un exod și camera se plasează ca un punct de plecare sau de sosire, apoi cea în care voiajul se face în, împrejurul sau pe verticala camerei.

Primul grup este format de cele două nuvele – cronologic ultimele – care sunt într-un fel cele mai romanțate, *Prizonierii din Caucaz* și *Tânăra siberiană*. În prima dintre aceste opere, constituită în cea mai mare parte din fuga primejdioasă – prin exod – a maiorului Kascambo și a ordonanței sale Ivan din camera-închisoare a sălbaticului Ibrahim, apare într-o scurtă primă parte povestirea exilului celor doi protagoniști: capturarea și aspra lor deportare de către banditii ceceni. Este o povestire banală, de pură descriere, unde exilul și exodul sunt amândouă călătorii primejdioase și grele, încadrate de cele două „camere" ce limitează de-o parte și de alta povestirea: închisoarea caucaziană și, la sfârșit, „căsuța arătoasă și foarte luminată" unde Kascambo își serbează nunta; între acestea două, câteva camere-refugiu, cum e cabana plină de merinde, cum e cea din casa cecenului unde Ivan îl lasă pe Kascambo zălog. Totuși, un detaliu semnificativ: în tot cursul acestei banale povestiri de captivitate și de evaziune, și până la ultima pagină, maiorul Kascambo rămâne legat în lanțuri... El trebuie să fugă din captivitate către libertate păstrându-și lanțurile...

Jocul celor două teme în *Tânăra siberiană* apare mai interesant, fiind mai subiectiv orientat și mai hotărît ales. Faza exilului și deportării tatălui fetei nu mai este descrisă. Doar lungul exod ne este zugrăvit, balizat la plecare de mica izbă familială pierdută în „pustie", „singurătate", „îndepărtare" la Ischim, „tăcere" (epitete ce revin la fiecare alineat), Siberia; la sosire, prin cele trei

mânăstiri de la Kiev, de la Nijnîi și de la Novgorod, unde se închide Prascovia. Asemeni celei de la sosire, subliniată de redundanța celor trei mânăstiri, claustrarea punctului de plecare este întărită și mai mult de piedicile pe care le pun rudele, apoi de *suspensul* autorizării de către guvernator a proiectului Prascoviei. Există chiar o îmbinare a singurătății-refugiu în raport cu contextul deportării: este „locul favorit", „la marginea unei păduri de mesteceni", unde Prascovia „se retrăgea adesea ca să-și facă rugăciunile", „totdeauna singură în pădure sau în adăpostul ei". Bineînțeles, călătoria e întreruptă de etape mai mult sau mai puțin imaginar semnificative: izbe de țărani, căruțe de călători, corăbii pe Volga, cucoane milostive la Ekaterinenburg. În sfârșit, ajungem la ultimele etape, saloanele mondene, curtea imperială și în cele din urmă sala tronului, unde se îndeplinește cu succes misiunea filială a eroinei.

De-a lungul întregii povestiri a acestui exod, ambiguitatea călătoriei – în același timp nădăjduită și temută – răspunde ambiguității „camerelor" întâlnite. Două episoade sunt subliniate de autor: mai întâi cel al adăpostului ambiguu, la cei doi țărani bătrâni cu fețe patibulare, care o îngrozesc pe Prascovia, căci ea crede că are de-a face cu niște tâlhari, și care, dimpotrivă, sunt binefăcătorii ei, care fac tot ce le stă în putință ca să-i mai umple punga sărăcăcioasă. Celălalt, și mai semnificativ, este micul ritual etnografic notat de Xavier și relativ la salutul de despărțire în Rusia: „Când un prieten pleacă într-o călătorie lungă, când să-și ia rămas bun, călătorul se așează; toate persoanele prezente trebuie să facă la fel...", și Xavier, care presimte importanța simbolică a acestui soi de oximoron ritual al călătorului care se oprește înainte de a face primul pas, adaugă: „Această ceremonie care, la prima vedere, pare fără însemnătate, are totuși ceva interesant. Înainte de a te despărți pentru multă vreme, poate pentru totdeauna, te mai odihnești câteva clipe împreună cu ceilalți, *ca și când ai vrea să înșeli soarta*"[9]. Această odihnă fizică la pornirea moralmente dinainte hotărîtă, această oprire reculeasă chiar în mișcarea ce invită la călătorie nu poate decât să intereseze imaginația unui autor a cărui operă – cu mult înainte de celebrul poem al înruditului Lamartine – este obsedat de tema opririi, a ancorării în valul temporal și existențial.

Cele două opere de tinerețe sunt semnificative și ele dau tonul totalității operei. Este marea temă a „voiajului sedentar"[10], în jurul camerei. „Noul fel de a călători", pe care Xavier știe foarte bine „că-l introduce în lume"[11]. Nu avem răgazul de a zăbovi asupra plăcutelor elogii ale etapelor acestui voiaj intimist: elogiul fotoliului, al patului – „mobilă încântătoare", „teatru" care dă frâu liber imaginației – sau al hainei de casă[12]. Să ne oprim puțin la descrierea „stampelor"[13] – aceste imagini la puterea a doua! – care împodobesc faimoasa „cameră" și care dau tot atâtea deschideri, ferestre secrete asupra gusturilor imaginare ale scriitorului. Desigur, găsim întâi imaginea Charlottei în lacrimi ștergând pistoalele lui Albert, de pe acum semnificativă; „Familia lui Ugolin", despre care Xavier nu vrea să ne spună decât „o vorbă", așa cum va face și despre „moartea Cavalerului d'Assas". Mai înduioșătoare pentru imaginație este „jalea" negresei, dar mai ales imaginea cea mai însemnată este „Păstorița din Alpi" a cărei „singurătate", „vis al stânei depărtate", contrastează cu tumultul imaginar al canionului. În sfârșit, ce trebuie să ne rețină analiza este lungul elogiu al „tabloului cel mai desăvârșit"[14]: oglinda. Într-adevăr, aici se află rezultatul acelei meditații asupra dublului pe care capitolele VI și VIII o așezau în duplicitatea sufletului și a trupului și pe care capitolul XV o urmărea referitor la portret. Să fim atenți, aici nu este tema unei dihotomii eroice a sufletului de lumină smulgându-se trupului de tenebre: nu! Sufletul este legat de trupul care-l dublează, așa cum imaginea din oglindă este legată de cel ce se oglindește, așa cum conturul portretului este legat de modelul său... Cum în cele din urmă camera și voiajul, imaginația sufletului și „itinerarul" monden al trupului nu sunt decât cele două fețe de nedespărțit și asemănătoare ale aceleiași stări a ființei. Duplicația nu este antiteză, ea este mai mult dualitudine decât dualitate; după cum spun antropologii, este vorba aici de un dualism concentric în care cele două părți se încastrează, și nu de un dualism diametral în care cei doi termeni se înfruntă[15]. Filozofia care se desprinde din acest joc al celor două mari imagini își va găsi afirmarea cea mai încordată în *Leproșii:* tot așa cum imaginea sufletului nu se poate lipsi de senzațiile trupului care îi dau culoare, orice claustrare, orice pustnicie, orice grădină închisă suscită evadarea interioară, călătoria verticală în care eroul din

*Expediția nocturnă* va călări pe pervazul primejdios al ferestrei sale. Invers, orice călătorie, orice exil, te întoarce ca la un dublu al tău către concentrarea interioară. Dar aceste reflecții care ne fac să trecem de la imagini la filozofia lor și de la aceasta din urmă la rezonanțele biografice ne conduc cât se poate de firesc la un soi de examen psihocritic al celor două mari imagini obsedante ale lui Xavier de Maistre.

*

Psihocritica autorului nostru nu e anevoioasă și nu face decât să confirme printr-un soi de „semnătură" psihosocială structurile tematice pe care chiar o rapidă explicație de text le poate desprinde cu ușurință. Într-un cuvânt, se poate spune că Xavier este un *mezin* cu tot ce implică aceasta: indisciplină visătoare, fantezii de evadare, compensații cuceritoare și galante, mai cu seamă când fratele cel mare e magistrat, doctor în drept, viitor membru al parlamentului Savoiei, scriitor sever și prolix, așa cum este Joseph. Orice mezin e un artist, un Pierrot din lună, mai ales când fratele mai mare este, ca și tatăl, jurist doctrinal! Și fantezia acestui mezin, destinat carierei subalterne a armelor ca toți mezinii din epocă, îl va conduce totdeauna la intimismul sclipitor, la originalitatea totodată copilăroasă, sprintenă și duioasă – la ceea ce este tradus destul de bine în imagine de ceea ce am putea numi „complexul montgolfierei". La 5 mai 1784, adică doar la un an de la ascensiunea istorică a fraților Montgolfier, Xavier, care tocmai devenise major, în tovărășia prietenului său Louis Brun, se înalță la rândul său într-un „car plutitor" în fața unei asistențe măgulitoare, pe care o salută cu strigătul „Onoare doamnelor!" sub privirea puțin dezaprobatoare a fratelui său mai mare Joson. Istoriografii adaugă detaliul că după ce s-a ridicat până la înălțimea muntelui Granier (adică la două mii de metri...), și a aterizat triumfal la Challes-les-Eaux, doamnele au fost văzute smulgându-și-l pe eroul nostru ca să danseze cu el până în zorii zilei. Nu numai că nacela carului plutitor, bogat împodobită și împopoțonată ca o patachină, prefațează visurile ascensionale și claustrofile din *Cinci săptămâni în balon* sau *De la pământ la lună*, dar lenta, tăcuta înălțare a rotundei și caldei montgolfiere, călătoria

*nemișcată* și verticală a aerostatului, se potrivește perfect cu compensațiile trăsnite, „originale", ale mezinului și cu expedițiile în cameră ale viitorului scriitor... Montgolfiera nu este brutala și eroica ascensiune a avionului sau a rachetei: e mai degrabă lenta și domoala pătrundere celestă, ea face din cer, dacă nu o noapte, atunci cel puțin o mare în care se scufundă ca un sferic și cumsecade „Nautilus". Ea este preludiul balului de după aterizarea la Challes-les-Eaux, înălțare foarte corporală – unde sufletul și trupul sunt împăcate așa cum vor fi în *Expediția nocturnă* sau chiar ca în atâtea din capitolele *Călătoriei* – mai curând decât ascensiune dihotomizantă, separând sufletul de trup. Tânărul Xavier, de altfel, un pic cam chiulangiu și deloc supus severei educații a Președintelui de Maistre, se văzuse exilat – încă de pe atunci! – în plăcuta tebaidă a unui vicar savoiard, la La Bauche, la abatele Isnard care-l va lăsa în voia lui să-și urmărească fanteziile, să se scufunde în acea Natură proaspătă pe care Rousseau a descoperit-o cu câțiva lustri mai înainte, la câteva leghe de acolo, la Charmettes, și pe care Lamartine o va descoperi câțiva lustri mai târziu – nu departe de acolo – la Bissy, domeniul Președintelui de Maistre, și la Tresserve... Dar tabloul pe care-l va picta mai târziu Xavier devenit un pictor celebru mulțumită lecțiilor de natură și de libertate ale bunului abate, tabloul ce împodobește încă modesta biserică din La Bauche, nu e altceva decât o *Ridicare la ceruri a Fecioarei* care, o dată în plus, după ani și ani, reunește reveria ridicării la cer a trupului și pe cea de când cu *Onoare doamnelor*...

Complexul montgolfierei face una cu complexul ridicării la cer. Și într-un caz și într-altul, e vorba de călătoria pe loc, de „voiajul sedentar"[16], cum îl numește autorul însuși, nu de smulgerea eroică a ascensiunilor. Xavier a vorbit cu prea multă insistență și cu prea multă duioșie despre „animal", Xavier a respectat-o prea mult pe cățeaua Rosinei – așa „animal" cum era! – ca să despartă brutal sufletul de trup. Sufletul și animalul său dialoghează pașnic și curtenitor împreună, cum o vor face mai târziu la psihologii abisali Animus și Anima[17]...

Dar mai există un fapt biografic ce-l va marca pe autorul nostru. Nu le fie cu supărare anumitor psihanaliști mărginiți, totul nu este hotărât în primii cinci ani ai vieții, și există evenimente ale vârstei mature ce pot constitui traumatisme mai transformante

decât o înțărcare prost făcută sau o constipație infantilă. Este ceea ce va fi fost pentru familia Maistre, și pentru Xavier îndeosebi, Revoluția franceză și invazia străină la care ea a supus patria Savoia. De această invazie se va lega exilul. Dar mai înainte, acest traumatism istoric va zdruncina și va distruge faimoasa cameră agreabil cântată în 1790 de tânărul și nepăsătorul ofițer. Atunci când, opt ani de la duelul galant ce pare a fi motivat prin patruzeci și două de zile de arest sever primul „voiaj" al tânărului ofițer, Xavier, întors la Torino, scrie *Expediție nocturnă în jurul camerei mele*, Savoia a fost cotropită în 93 de Kellermann, și căpitanul Maistre a trebuit să se replieze cu trupele sale ca să apere Val d'Aosta înainte de zdrobirea militară definitivă din 96 de către Bonaparte. Așa încât *camera* din 1798 de pe „strada Providenței" nu mai este cea din 1790. Redundanța scenariului și a însuși titlului *Voiajului* sau *Expediției nocturne în jurul camerei mele* ar trebui desigur să-l alerteze pe mitician că aici e vorba de o adâncire serioasă. „Voiajul" e un termen pașnic, „expediția" e mai militar. Nu ne spune chiar autorul, încă din capitolul III al *Expediției*, că „prima cameră" (cea din *Voiaj*) a fost distrusă de incendiu și de bombe? Astfel că, noua „cameră", un adăpost, o mansardă cu o lucarnă la care nu se poate ajunge decât cățărându-te pe câteva trepte, un soi de pod unde autorul se întoarce pe furiș „noaptea" într-o *Expediție nocturnă*, este, pe lângă prima, o *cameră superlativă*. Redundanța a provocat o intensificare a temei camerei.

Dar această intensificare atrage la rândul ei o amplificare sublimantă a voiajului: fără a avea majestatea morală a „cerului înstelat deasupra" drag lui Kant, e vorba totuși de un cer înstelat, permițând „zborul înalt al gândurilor" pentru „spectatorul efemer al unui spectacol etern"[18]. Pârguirea timpului la tânărul aeronaut a transformat complexul montgolfierei în acest complex al marelui nocturn din camera superlativă, complexul lui Pierrot. Sclipitorul aeronaut va deveni Pierrot din lună, la care se amestecă în mod plăcut eterate considerațiuni ce sublimează voiajul. Contemplând stelele mai puțin strălucitoare, Xavier se „află dus fără efort la o distanță unde puțini călători au ajuns înaintea lui"[19] și la nostima aventură a papucului în care un psihanalist ar desluși multe lucruri triviale, dar în care nu-și pierde drepturile – nicidecum – „Onoarea doamnelor" de la prima înălțare de la Buisson-Rond.

Acest complex al lui Pierrot, de care vor fi mai mult sau mai puțin atinși atâția oameni – de pe amândouă părțile sângeroasei baricade revoluționare – din prima generație romantică, cea a unor Chateaubriand, Lamartine, Vigny..., pare a fi fructul psihologic al giganticelor răsturnări ai anilor de cotitură ai secolului. El constă într-o agravare psihică a complexului montgolfierei. Pierrot, fiindcă e ființa care acceptă lipsa de însemnătate, o îmbrăcăminte otova, și un anume ridicol al nocturnului, poate ajunge și mai ușor decât strămoșul său Cyrano în spațiile infinite ce nu mai sunt înspăimântătoare pentru sufletul romantic care a trăit spaima catastrofelor temporale. Pierrot mizantrop, amant din lună, înfricoșat, asemeni lui Xavier, nu de evenimente (fie ele și revoluționare), ci de „ipocrizia mulțimii aurite". Pierrot, acea făptură îndepărtată precum luna și apropiată ca noaptea, face parcă introducerea la marea mitologie nocturnă a secolului al XIX-lea. El e cel puțin alegoria imaginației încoronate, după prăbușirea atâtor tronuri, ca „regină a facultăților". Este ceea ce ne spune agreabilul *Sistem al lumii*[20], alcătuit din patru rânduri, care constituie tot capitolul XVI al *Expediției nocturne:* „Cred că spațiul, fiind mărginit, și creațiunea este așa, și că Dumnezeu a creat în veșnicia lui o infinitate de lumi în imensitatea spațiului." Să acordăm atenție acestor vorbe aruncate aparent la întâmplare: puterea de ubicuitate infinită pe care o afirmă, față de finitudinea creațiunii și a spațiului, este însăși puterea imaginației. Infinitatea lumilor purcede direct din eternitatea divină și nu din actul demiurgic... Aceasta e o precizare adusă în ultimul capitol al *Voiajului* care, de pe atunci, anunța sistemul lui Pierrot din lună: „Mi-au interzis să străbat un oraș, un punct, dar mi-au lăsat universul întreg: imensitatea și eternitatea sunt la ordinele mele." Dar în *Sistemul lumii*, evaziunea imaginară nu ne mai propune un univers, ci o „infinitate" de lumi... De acum înainte, dualitudinea care subzista încă între suflet și animal, în *Voiaj*, se estompează fatalmente în cursul *Expediției*, unde autorul mărturisește a nu mai „separa, distinge aceste două făpturi", animalul, zice el cu haz, „nemaiavând aceeași prezență de spirit". Căci pluralitatea infinită a lumilor imaginabile îl eliberează pe poet de încordările, desigur, minimalizate, care subzistă încă între *două* lumi, cea a sufletului și cea a animalului. Imaginația poetului, emanație a

veșniciei divine, este într-adevăr, ca la platonicieni – și ca în austera filozofie platonizantă a fratelui mai mare Joseph – o inepuizabilă și răscumpărătoare lume intermediară: „Fermecător tărâm al închipuirii, tu pe care Ființa binefăcătoare te-a dat oamenilor ca să-i consoleze de realitate..."[21]

Complexul lui Pierrot mai aparține psihocriticii, fiindcă e determinat de efectul psihic produs de marea ruptură socială a Revoluției. Totuși, el ne introduce încă de pe acum, prin încărcătura filozofică ce-l subîntinde, la un acces mai puțin biografic, la adevărurile ce constituie miezul credințelor poetului sau scriitorului. Complexul ne cere atunci să ne agățăm de un mit cu semnificație mai inepuizabilă decât simpla psihanaliză; și, de altfel, „sistemul" lumilor emanate de eternitate, al lumilor „imaginare", nefiind creaturale, ar putea introduce, așa cum s-a întâmplat în alte culturi, și în capete mai filozofice decât al lui Xavier, la o angelologie a „intermediarilor" și „mijlocitorilor" care, și ea, cere un mit constitutiv și explicativ. De aceea, trebuie să spunem mai întâi că „mitul lui Agar", ce va face obiectul mitocriticii mele, este înainte de toate, bineînțeles, un mit al îngerului.

*

Trebuie să precizez în prealabil pentru ce „mitul personal" drag lui Mauron îmi pare insuficient spre a da socoteală în ultimă analiză de justificarea comprehensivă a unei opere. Fiindcă persoana, eul, cu „pulsiunile eului" (*Ichtriebe*) pe care le implică, este insuficientă – chiar în ochii psihanalizei, care e obligată să inventeze niște „pulsiuni de moarte" – ca să se treacă în revistă motivațiile unei conduite de om. Este nevoie de motive mai puternice decât cele ale egotismului sau egoismului pentru a justifica o conduită, fie ea și o conduită literară. Trebuie să-i dăm mitului o atotputernicie superioară celei pe care i-o distribuie capriciile *ego*-ului. Numai mitologia, care le acordă resorturilor mitice *numen*-ul, atotputernicia „divină", poate în ultimă analiză să dea seama de ansamblul motivațiilor unei opere umane. Mitul depășește de departe, și cu mult, persoana, comportamentele și ideologiile sale. Mitocritica, aparent revenind – dincolo de aventurile biografice și structurările existențiale – la o poziție culturalistă,

ia drept postulat de bază că o „imagine obsedantă", un simbol mediu, pentru a fi nu numai integrat unei opere, ci pentru a fi și integrant, motor de integrare și de organizare a ansamblului operei unui autor, trebuie să se ancoreze într-un fond antropologic mai profund decât aventura personală înregistrată în stadiile inconștientului biografic. Acest fond primordial este, pentru individ, deopotrivă moștenirea culturală, moștenirea de cuvinte, de idei și de imagini pe care le găsește filologic și etnologic depuse în leagăn, și totodată moștenirea acelei supraculturi (supracultură, zicem, fiindcă orice cultură își are necesarmente originile în structurile – *limitate* – ale comportamentului uman, ale atitudinilor fundamentale ale speciei zoologice *homo sapiens*), care este natura speciei umane cu toate potențialitățile sale de specie zoologică singulară. Căci faimoasa „natură umană", departe de a-l topi pe *homo sapiens* în nedeterminarea unei Naturi obiective și amorfe, este deja echipament structural de gesturi, de atitudini, de câmpuri de imagini care o singularizează așa cum o vor singulariza derivațiilor culturale ale acestei naturi specifice care este o supracultură: ceea ce enunță determinarea la orice cultură posibilă.

Mitocritica se întreabă în ultimă analiză despre mitul primordial, impregnat de moșteniri culturale, care integrează obsesiile și însuși mitul personal. Or, acest fond primordial este într-adevăr un mit, adică o povestire care, într-un mod oximoronic, împacă într-un *tempo* original antitezele și contradicțiile traumatizante sau pur și simplu stingheritoare pe plan existențial. Lévi-Strauss a văzut în mod definitiv că un mit e un sistem diacronic care armonizează într-un fel discordanțele sincronice, care rezolvă dilemele, fără a le renega sau a le escamota. Timpul mitului este cel al unei „Istorii Sfinte"[22]. Mitul este ceea ce împacă eul și „afacerile" sale personale, pe acel *Id* împreună cu istoricii săi ai „trupului", și pe supraomul socio-cultural. De aceea, contrar lui Charles Mauron, aș prefera să rezerv numele de „complex personal" (mai curând decât cel de mit) pentru aranjamentul și seriația existențiale ale imaginilor obsedante, și să păstrez împreună cu antropologii numele de „mit" pentru ceea ce implică într-adevăr numinozitatea ultimă, supracultură în raport cu o cultură dată, supranatură umană în raport cu Natura în general. În marea

operă de artă, îndeosebi literară, opera însăși, spusa ei, contururile ei constituie sau reconstituie mitul însuși și puterea lui numinoasă: ca Eschil sau Racine reluând miturile Orestiei. În timp ce pentru opera banală, imaginația autorului va ieși în întâmpinarea mitului cultural prezent; pentru capodoperă, aceasta din urmă precedă și reînviază mitul într-o mișcare „secundară" pe care bine au reperat-o antropologii teoreticieni ai „personalității de bază". De atunci, mitocritica, deși în demersul său este o Critică Nouă, nu poate fi taxată drept „nouă impostură", căci în cazul capodoperei, însuși textul operei devine limbaj sacru restaurator și instaurator al realității primordiale constitutive a mitului specific.

Desigur, pentru modestia lui Xavier de Maistre, este poate exagerat să vorbim de capodoperă, dar cel puțin putem, ca atunci când situăm, pentru Stendhal, capodopera în ultima operă a *Mânăstirii*, să vorbim de operă în mod ultim semnificativă în ultima nuvelă pe care a scris-o, care e și cea mai lungă și ale cărei intenții au fost explicite fiindcă era o reluare – și un reproș la adresa autorului – a operei cât se poate de profane a D-nei Cottin (*Elisabeth sau exilații din Siberia*). *Tânăra siberiană* este atunci reminiscența mitului sacral al lui Agar. Mai întâi, este semnificativ că episodul care precede imediat mitul lui Agar este cel al plăcutei semi-minuni săvârșite de croitorul Neiler. Episod semnificativ, care pune înaintea mitului semi-providenței care este mitul lui Agar – Sara fiind personajul pe deplin providențial – o anecdotă în care providența este pe jumătate ajutată de binevoitorul dar „necredinciosul" Neiler.

Desigur, am putea să căutăm istoric locurile unde pictorul care era Xavier, și care devenise mai ales la Sankt-Petersburg, a putut să se pătrundă de această măreață imagine pe care o cunoștea din Biblie și liturghie. Contemplase oare dinainte Xavier la Torino tabloul lui B. Fabritius sau cel mai recent al lui Sebastiano Ricci, ilustrând exilul lui Agar și Ismael în pustie? Putuse oare contempla la Milano temele asemănătoare tratate de două ori de Barbieri? Putuse el vedea în colecțiile Ecaterinei cea Mare, care aveau să alcătuiască Muzeul Ermitaj, tablourile lui Adriaen Van de Werf, Rubens, Andrea Sacchi, Charles de la Fosse sau ale mai modernului (1724) Van Mieris? Oricum, tema iconografică *Agar în pustie* era atât de comună în pictura secolelor XVII și XVIII,

încât pictorul nostru scriitor nu se poate să nu fi văzut una din aceste opere sau reproducerea ei gravată.

Circumstanțele apariției mitului lui Agar în ultima operă a lui Xavier merită notate, pentru că ele insistă pe niște perspective perfect conștiente. În cursul unei ședințe divinatorii familiale, după obiceiul „sorții apostolilor" constând în a deschide Biblia pentru a extrage din ea un oracol, mama tinerei Prascovia nimerește versetele (capitolul XXI al *Genezei*) în care îngerul i se adresează lui Agar părăsită cu copilul ei în pustie de către Avraam, sfătuit de Sara, și îi spune: „Ce faci acolo, nu te teme"[23]. Xavier adaugă: „Aplicarea acestui pasaj al Sfintei Scripturi era prea ușor de făcut pentru ca analogia izbitoare pe care o prezenta cu călătoria proiectată să-i poată scăpa cuiva."

Să ne oprim puțin la acest mit pe care l-au ilustrat mulți pictori romantici, precum și Corot la sfârșitul secolului. Desigur, el îl opune în mod curios pe *mezinul* legitim, Israel, *fratelui mai mare* natural, Ismael, așa cum capitolul XVI al *Genezei* i-o opunea pe soția *mezină*, sclava egipteană Agar, soției *mai mari*, legitime, Sara, și psihocritica mezinului și-ar putea regăsi aici toate drepturile. Poate cântărețul camerei, Xavier de Maistre, citise în vreo Biblie veche apelația pudică pe care i-o dădea lui Agar: „Cămărășița lui Avraam". Dar ar trebui să insistăm aici mai ales, în prelungirile psihocriticii „mezinului", asupra modestiei care se asociază mitului lui Agar, atât în tradiția ebraică, cât și în cea creștină. Agar nu este una din figurile de prim-plan ca Sara însăși, mai „mare" decât ea, ca Rebeca sau Batșeba... Pentru evrei, Agar și fiul ei Ismael simbolizează arabii, semiții care n-au drept la făgăduință, în timp ce pentru creștini, Agrar și fiul ei simbolizează Legea cea Veche, Iudaismul, Sinagoga (în pofida unei curioase tradiții creștine care spune că Avraam s-a recăsătorit, după moartea Sarei, cu fosta lui „Cămărășiță"...). Toată însemnata iconografie creștină, consacrată acestui personaj secundarizat după plac, gravitează pe dubla alungare a lui Agar în pustie, cea dinainte de nașterea lui Ismael și cea de după (*Geneza*, capitolele XVI și XXI), mult mai mult decât pe o întoarcere a lui Agar, așa cum este totuși indicată de versetele biblice, Sarei și Tatălui mulțimii credincioșilor... Agar este cea surghiunită și întoarcerea ei se șterge în fața rugăciunii ei la Dumnezeu și făgăduinței pe care Dumnezeu i-o face direct, fără să treacă prin Avraam: „Nu

te teme... ridică-te, ia-ți copilul căci voi face să se nască din el un neam mare...", „Dumnezeu a fost cu acest copil..." (XXI, 17-19). Îngerul proorocise încă dinainte (XVI, 11-12): „Ismael (Dumnezeu aude) va fi numele lui. Acest copil va fi bărbat neînvins asemeni catârului din pustie...". Dar mai ales odiseea Prascoviei, sub ocrotirea lui Agar și a fiului său Ismael, transformă exilul din deșertul siberian, sau pur și simplu rusesc, într-o ieșire exodică. Și acest exod al Prascoviei, departe de a fi o „aventură" romanescă cât se poate de exterioară ca aceea din *Elisabeth* a D-nei Cottin – Xavier amintind în legătură cu acest subiect „că i s-au atribuit aventuri de dragoste și idei romanțioase unei tinere și nobile fecioare care n-a avut niciodată altă pasiune decât dragostea filială cea mai curată..." – devine mai curând o experiență intimă care o conduce pas cu pas pe tânăra Prascovia, desigur, la picioarele milostive ale Țarului, dar mai ales la noviciatul religios la Kiev, apoi la mânăstirea de la Nijnîi și în fine la cea de la Novgorod, unde eroina își găsește sfârșitul.

Firește, voința de epurare, puțin stângace, a povestirii D-nei Cottin, uscăciunea stilului altădată atât de sclipitor, dovedesc că nu se ajunge la capodoperă. Nu e mai puțin adevărat că mitul lui Agar, explicitat aici, pare a fi focalizat încă de la primele scrieri ale fantezistului ofițer piemontez marile teme interioare ale lui Xavier. În spatele temei, și ea foarte pasibilă de o psihocritică, a dragostei filiale ce pare a o îndruma pe prascovia până la penultimele rânduri și care se anunță prin capitolul XXXVIII din *Voiaj*, veritabil elogiu al bustului tatălui, se desprinde grație mitului lui Agar o întreagă hermeneutică a providenței, sau mai exact a lăsării încrezătoare în grija Dumnezeului Viziunii de lângă fântâna „viului care vede", a acestui Domn care a „auzit glasul deznădejdii" roabei egiptene. *Tânăra siberiană*, mai limpede și mai sec decât în evadarea *Prizonierilor din Caucaz*, explicitează un exod fundamental, o întoarcere „dincolo de tată" – și s-ar putea glosa aici asupra „tatălui" Avraam! – dincolo de dreptul, dacă nu al primului născut, cel puțin de legitimitate al viitorului fiu al Sarei, până la o odihnă, o „cameră" mistică și matricială a cărei reverie vine să însuflețească cele mai fermecătoare capitole ale *Voiajului* din 1790. Odiseea maiorului Kascambo se termină în mod banal cu o căsătorie, cea a Prascoviei, printr-o intrare și o moarte la mânăstire.

„Călătoria" maistriană, cu mai puțin geniu decât itinerarul stendhalian sau nervalian, ia atunci dibuind înfățișarea inițiatică: tânăra siberiană, ca și prizonierul din Caucaz, nu săvârșesc călătoria decât pentru a se întoarce în cele din urmă „acasă", acest „acasă" fie el pat nupțial, mânăstire sau pios mormânt. Paradoxul titlului și conținutului *Călătoriei în jurul camerei mele* ne lăsa să presimțim asta. Mitul lui Agar adaugă câteva armonice explicative: prima întoarcere la Sara ca și la tată trecea prin umilință, „Întoarce-te la Sara, spuse îngerul Domnului, și pleacă-te înaintea ei"[24]. Psihocritica ne-ar putea spune cum în 1803, la sosirea, dacă nu a lui Isaac, măcar a lui Joseph (Iosif), cel mai mare dintre frații de Maistre, Xavier trebuise să se umilească, să-și reia serviciul în armată, și în cele din urmă, peste zece ani, la sfârșitul luptelor din Georgia din 1810 și al celor din Nord din 1819, „să se așeze" și să se căsătorească în 1813. Dar mitocritica ce ne dezvăluie o umilință a convertirii este mai importantă: umilința lui Agar înaintea îngerului și acceptarea moștenirii mezine a lui Ismael. Pentru exilatul savoiard, pentru sclava egipteană, ca și pentru Prascovia și maiorul Kascambo, peripețiile călătoriei și pustiului maschează un fundamental exod, o „întoarcere" la cămările tainice ale sufletului. Desigur, aventura „cămărășiței biblice" nu se întoarce textual la odaia lui Avraam. Întoarcerea la intimitate este simbolizată în Biblie în două rânduri (XVI, 7 și 14; XXI, 19), prin fântâna ce o adapă pe tânăra mamă, apoi pe copil, cu apă vie. Dar simbolul fântânii și al apei vii este pus de interpretarea cea mai sumară în aceeași categorie de simboluri ale intimității mistice ca și chiliile, peșterile și locurile împrejmuite.

Umilința lui Agar cea carnală, exilata în pustie, cea iertată de „Cel ce vede", condensează și justifică cu siguranță *germenul* operei lui Xavier de Maistre. Ea participă mitic la aceeași afirmație filozofică a plăcutelor capitole ale *Voiajului* care ne povesteau nunta dintre suflet și trup. Agar pocăita este umil animală. Dar ea înseamnă că nu există zbor al sufletului, călătorie liniștită, în afara odăii trupului. Odaie care până la urmă nu e temniță! În contextul biblic, în două rânduri (cap. XVI și XXI) deșertul și asprul lui exil se preschimbă în fântână și izvor de apă vie: nu este oare deșertul Berșebei (*Ber-șeba* = fântâna jurământului) plin de făgăduințele apei vii „unde ea merse să umple burduful și îi dădu

copilului să bea"[25]? Providența nu îngăduie să existe pustiu fără apă vie, exil fără exod, claustrare fără evadare imaginală, dar, reciproc, libertatea nu se concepe fără lanțuri, țâșnirea apei fără uscăciunea deșertului. Fiul slujitoarei egiptene recapătă un drept de prim născut și echilibrul lumii morale se restabilește atunci când slujitoarea îl zămislește pe fiul cel mare și stăpâna îl procreează pe mezin. Prin această împăcare a contrariilor integrate în marea schemă a exilului și exodului, imaginația maistriană prefațează încă de pe acum – dincolo de incidentele biografice pasibile de psihocritică – marele „mit romantic" pe care atât de bine l-a studiat Léon Cellier și pe care tot secolul al XIX-lea nu va ajunge ca să-l expliciteze. Agar, desigur, este „mezina", dar ea este și figura unui soi de răscumpărare a cărnii pe care o vom vedea însuflețindu-se și amplificându-se de la *Sfârșitul lui Satan* la *Florile răului*.

Astfel, din imagini obsedante în complexe biografice, din complex în mit, opera lui Xavier de Maistre ne poartă de la odaia, solidară călătoriei, de la sufletul căsătorit cu trupul, până la mitul ambiguu al lui Agar cea de-a doua, dublura ismaelită a Sarei, trecând prin complexele de înălțare – și experiența aerostatică marchează o etapă trăită de autor. Dar mitologia dublului, a dedublării, a „făgăduinței" făcute cumva „pe sub mână" lui Agar nu face decât să declanșeze la preromanticul nostru savoiard ceea ce va fi Marele Nocturn romantic al nuanței, al oglinzii, al refuzului despărțirii dintre model și idealizarea lui, într-un cuvânt, al refuzului marii mitologii antitetice și diurne care a alimentat timp de veacuri îndelungate imaginarul clasic. Iar tema „voiajului sedentar" sau reciproca sa în oglindă, a interiorității înaripate, nu va mai avea decât să se repercuteze pentru a culmina la sfârșitul secolului cu Nerval și Rimbaud[26].

## NOTE

[1] Ne referim la reeditarea din 1959 în colecția „Cent Chefs-d'Oeuvre"; B. Laffont édit., 247 pagini.

[2] H. Planche, *Voyage avec Xavier de Maistre*, Paillet édit., Bourgoin, France, 1964.

[3] Cf. L. Cellier, *L'épopée romantique*, P.U.F., 1954, Paris. Cf. de asemenea L. Cellier, „Despre o retorică profundă: Baudelaire și oximoronul", în *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 8/1965, Mons, Belgia.

[4] *Voyage autour de ma chambre, op. cit.*, cap. XXXII.

[5] *Voyage*, cap. XXXIV; *Expédition*, cap. XI.

[6] Cf. lucrarea fundamentală a lui Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963. Despre Ch. Mauron, cf. Anne Clancier, „Psihocritica", în *Circé*, Paris, 1/1969, Minard édit.

[7] Aluzie la cartea polemică a lui G. Picard, *Nouvelle critique, nouvelle imposture*.

[8] Cf. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului, op. cit.*

[9] Sublinierea ne aparține.

[10] *Voyage*, cap. XXVII.

[11] *Voyage*, cap. I.

[12] *Voyage*, cap. IV, V, XII.

[13] *Voyage*, cap. XX, XXIII.

[14] *Voyage*, cap. XXVII.

[15] Cf. articolul „Dualisme și dramatizări: regim antitetic și structuri dramatice ale imaginarului", în *Eranos Jahrbuch*, XXXIII, 1964, Rascher Verlag, 1964, Zürich.

[16] *Voyage*, cap. XXVII.

[17] *Voyage*, cap. XXXIX.

[18] *Expéd.*, cap. XIII.

[19] *Expéd.*, cap. XV.

[20] *Voyage*, cap. XXXII.

[21] *Voyage*, cap. XLI.

[22] Cf. despre îngerul „Omul și îngerul", *Cahiers de l'Hermétisme*, Albin Michel, Paris, 1978.

[23] Cf. versetele 7 și 8:7 – „Îngerul Domnului o găsi lângă un izvor în deșert, acela ce este pe drumul de la Sur – 8, el îi spuse: «Agar, roabă a Sarei, de unde vii și încotro mergi?...»"

[24] Cf. *Geneza*, 1, 6, 9.

[25] Cf. *Geneza*, 2, 1, 19.

[26] Cf. Ross Chambers, *Gérard de Nerval ou la poétique du voyage*, Paris, Corti. Cf. J. Plessen, *Promenade et poésie, l'expérience de la marche et du mouvement dans l'oeuvre de Rimbaud*, Paris, Mouton, 1967.

BCU IAȘI

## Capitolul VI

# REALISMUL ȘI REZISTENȚA MITULUI: LUCIEN LEUWEN SAU EROISMUL PE DOS*

„S-a văzut că miturile se degradează și simbolurile se secularizează, dar ele nu dispar niciodată, nici chiar în cea mai pozitivistă civilizație, cea a secolului al XIX-lea. Simbolurile și miturile vin prea de departe..."

Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*

S-a remarcat în repetate rânduri că *Armance* era „proba contrarie" a lui *Roșu și Negru*. „Octav are toate bunurile exterioare care-i lipsesc lui Julien Sorel; ba chiar e iubit mai mult decât ar vrea... Lumea aceasta din care Octave se străduiește cu patimă să fugă, este cea pe care Julien se va strădui cu patimă s-o cucerească", scrie Jean Prevost[1]. Această încercare de a scrie un soi de antiroman, un roman al neputinței și decadenței, ar fi făcut ca *Armance* să-l „nedumerească pe cititor"[2], și să devină până la urmă un semi-eșec. Conform cu legile romanului, nu s-ar putea scrie un roman despre eșec fără riscuri grave. A vrea să descrii eșecul într-un roman înseamnă dinainte o înfrângere. Ne-am putea întreba atunci dacă faptul că romanul *Lucien Leuwen* a rămas neterminat nu este și el datorat acestei neascultări funciare a imperativului romanesc. Mai mult decât atât, eșecul lui *Armance* poate fi pus în parte pe seama imperfecțiunii inerente a oricărui prim roman scris de un autor, în timp ce *Lucien Leuwen* se situează cronologic între strălucitele reușite care sunt *Roșu și Negru* și

* Acest capitol a apărut sub forma articolului „Lucien Leuwen sau eroismul pe dos" în *Stendhal Club*, 1959, Lausanne.

*Mânăstirea din Parma*. Putem atunci pe drept să ne întrebăm dacă „fiasco"-ul lui *Lucien Leuwen*, în pofida strălucirii stilului și măiestriei analizei, nu provine tocmai din faptul că acest roman contrazice legile genului. „Legile genului" nu sunt, după părerea mea, numai niște simple rețete literare sau niște necesități retorice; ele au rădăcini mai adânci în inima omului. Ele depind în cele din urmă de structurile imaginare ale destinului eroic exemplar. Când un roman eșuează, asta nu se întâmplă fiindcă ar contrazice niște norme literare, ci fiindcă atentează la conținuturile arhetipale și la ordinea mitică a eroismului.

Așa încât mai mult în calitate de mitician decât de critic literar îl voi confrunta pe eroul Lucien Leuwen cu structurile eroismului tradițional în general și cu întrupările stendhaliene ale eroului în particular. Mai mult în calitate de mitolog decât de psiholog. Fiindcă puțin îmi pasă să-l cunosc pe autorul Stendhal și la limită să explic „fiasco"-ul lui Octave sau eșecul lui Lucien prin sifilisul lui Beyle. Este necesar, chiar pentru psihanaliza literară, de a trece peste explicație, de a nu se preocupa – dincolo de niște biografii infantile – decât de comprehensiune, adică de rezonanța mai mult sau mai puțin obsedantă a operei în plăcerea lecturii, în desfătarea amatorului. Această necesitate transpare indirect din frumoasa carte pe care Charles Baudouin a consacrat-o *Triumfului eroului*[3]. Eminentul psihanalist desprinde cu atât mai clar structurile arhetipale ale eroismului, cu cât se depărtează de analizele epopeilor recente și abordează domeniul epopeii anonime și al îndepărtatei legende a lui *Ghilgameș*. Mitul este normativ pentru structurile epopeei, și, așa cum am de gând să arăt, tot mitul este normativ pentru plenitudinea romanescă.

Destinul mitic al eroului desăvârșit se înscrie în trei mari miteme solidare, în ordinea apariției acestor structuri. Prima structură constă în anunțarea destinului excepțional prin toate întâmplările minunate ce au însoțit nașterea eroului și prin toate închipuitele repetări de câte două ori care tocmai prin repetare întăresc valoarea eroului. Cea de-a doua este alcătuită din faptele eroului și din biruința lui asupra multor primejdii. În sfârșit, cea din urmă marchează îndeplinirea misiunii eroului prin aflarea comorii sau a tainei păzite cu strășnicie. Acestor trei structuri mitice, sau miteme, le vom urmări ecoul de-a lungul odiseei romanești a lui *Lucien Leuwen*.

*

Numeroase mituri și constelații mitice vin să înfrumusețeze și să preamărească nașterea eroului. Nu voi păstra din această mitologie decât două direcții cât se poate de distincte: întărirea eroismului prin ereditate divină sau regală și întărirea eroismului prin dedublarea dioscurică a eroului.

Orice erou aparține altor timpuri și se trage din neamul semizeilor, din vremurile de demult. Pentru a mări statura eroului, trebuie să-l confrunți cu o lume micșorată și să arăți că ereditatea lui îi dă un loc de frunte în epoca degenerată în care s-a născut[4]. Baudouin semnalează fără nicio greutate contrastul dintre erou și mediul decăzut. Vechi teme ale „generațiilor descrescătoare" și ale preamăririi epice a trecutului pe care le găsim deopotrivă în cosmogonia epicureică, așa cum ne este ea povestită de Lucrețiu, ca și în *Eneida* sau *Iliada*. Bătrânul Nestor a cunoscut în tinerețe bărbați mai înalți și mai puternici decât cei de astăzi. Strămoșul lui Dante și însuși Sfântul Benedict se plâng de decăderea ordinelor călugărești. În sfârșit, la Hugo, bătrânul prețuiește deseori cât doi tineri și eroul se ridică în fața unor bastarzi și a unor pitici. Atât este de adevărat că „vremurile bune de altădată" îi dau un nimb de eroism celui ce are posibilitatea să și le amintească sau să fi trăit pe atunci. Nu degeaba, după cum constată Léon Cellier[5], una din motivațiile „reînnoirii epice" nu e alta decât interesul pentru istorie și desfătarea regresivă pe care i-o poate da emigratului Chateaubriand sau lui Maistre contemplarea mărețiilor trecute. Nici Stendhal nu scapă acestei reguli, dar, ca parvenit al Imperiului, nu va face decât să regrete în timpul Restaurațiilor epopeea eroică a campaniilor lui Napoleon. Eroul stendhalian moștenește această mitologie de fost combatant. Așa că el este totdeauna într-un fel sau altul fiu al lui Napoleon, dacă nu cumva, răpit de lirismul epic, nu se așează de-a dreptul pe orbita Renașterii ca atâția eroi și eroine din *Cronicile italiene*. Julien Sorel va fi fiul spiritual al lui Napoleon, iar Fabrice se va scălda deopotrivă și în epopeea napoleoniană și în măreția Renașterii italiene, Fabrice fiind un dublu al lui Alessandro Farnese transplantat în secolul bătăliei de la Waterloo. Dar în timp ce degenerarea curții de la Parma lăsa neatinsă măreția epică a locotenentului Robert și a generalului Pietranera, în timp ce ea contrasta cu înălțimea

sufletească a lui Mosca sau a Sanseverinei și trezea toată nebunia juvenilă a tânărului Fabrice, în timp ce Julien Sorel, printre meschinăriile Restaurației, păstrează proaspăt în inimă breviarul de eroism care e *Memorialul* și în cele din urmă își aureolează moartea cu legendara faimă a lui Joseph de Boniface și Annibal Coconasso, ce se întâmplă cu eroismul epic în acel roman pur modern în culori atât de nehotărîte încât era să se numească: *Purpuriu și Negru* sau *Roșu și Alb?*

Izbitor la citirea acestui roman este că tot eroismul napoleonian se află aici stricat și degradat. „Husarul din 1794, la optsprezece ani", ce a devenit colonelul Filloteau? Ce a devenit fostul luptător de la Sambre-et-Meuse, generalul conte N...? Și colonelul-baron Thérance, erou în bătălia de la Hanau, cel care ajunge „să-i fie mai frică de ziare decât de orice altceva"? Toți stricați de frică, de „sclavia" garnizoanei, de corupție. „Și Lucien... s-ar fi resemnat să lege prietenie cu Dl. Filloteau, care, la urma urmei, îi văzuse pe Desaix, Kléber, Michaud și frumoasele zile de la Sambre-et-Meuse, dar băgă de seamă că bravul Filloteau, din care ar fi vrut să facă un erou, își însușea jumătate din solda de patruzeci de franci cuvenită sergentului"[6]. Adversarul legitimist, fie că e Hocquincourt sau Serpierre, este și el paralizat de frică, în ciuda strălucitelor state de serviciu din trecut; după cum simplul jandarm, soldat viteaz „la Montmirail sau Waterloo"[7], s-a prefăcut într-un spion mizerabil și scârbos. În sfârșit, în această degradare universală a foștilor eroi, apar explicit regretele după vârsta de aur. „Timpurile sunt morocănoase și triste, vorbește de unul singur Lucien, pe vremea lui Ludovic al XIV-lea aș fi fost galant și curtenitor cu o asemenea femeie... în secolul ăsta al XIX-lea sunt un sentimental plicticos..."[8]. Până și D-na Grandet regretă anul 93 și e obsedată de umbra uriașă a D-nei Roland. Julien, ca să-și exalte eroismul, avea cultul *Memorialului*; Fabrice va putea să-și arate nemijlocit vitejia pe urmele eroului-împărat; lui Lucien nu-i mai rămân decât lamentabilele exemple ale eroilor decăzuți.

Am putea să credem cel puțin că în lumea aceasta epic îngustată, eroul nostru romanesc va fi investit cu un destin măndru prin procedeul mitic al dublei nașteri. Nașterea adevăratului erou nu este niciodată simplă, nu e niciodată clară. Fie că există o dublă paternitate prin adopțiune și alăptare, ca în cazul lui Moise scăpat din ape, al lui Isus, al lui Romulus, ca și al Clorindei din

*Gerusalemme liberata*[9], ca și al lui Ulise, a cărui dublă naștere mai e întărită în plus și prin reciprocitatea destinului bătrânului Eumeu, dublul patern al lui Ulise[10]. Eroul stendhalian nu scapă acestei reguli de prestigiu. *Roșu și Negru* lasă să se înțeleagă destul de explicit în mai multe rânduri că Julien nu este nici el doar fiu de „dulgher". Cât despre Fabrice, filiația sa naturală e de la bun început respinsă de însăși desfășurarea narațiunii: el nu este fratele caraghiosului Ascagne, nu este fiul odiosului marchiz del Dongo, ci se înrudește de la primele rânduri ale capitolului întâi cu veselul și îndrăznețul locotenent Robert și cu focoasa Gina, și se leagă astfel direct de miticul tată, Napoleon.

Dacă vom compara ereditatea lui Lucien cu cea a mezinului său și cu cea a fratelui său mai mare, nu putem să nu fim izbiți de un lucru: nașterea lui n-are nici o poveste, filiația lui e limpede. Este fiul îndrăgit și unic al unui menaj burghez fericit și unit, și n-are nicicând privilegiul, nici măcar ambiția, de a lăsa să i se bănuiască o origine nobilă. Eroul veritabil ajunge, firește, repede orfan. Până la sfârșitul romanului, Lucien va fi feciorul răsfățat al familiei Leuwen, iar moartea bătrânului Leuwen va însemna sfârșitul aventurii. E cale lungă de la „băiatul acesta al lui tăticu'" până la orfanul de mamă și la lipsa de dragoste paternă a lui Julien sau la superba renegare familială a lui Fabrice. Lucien, ca erou, nu ajunge să se emancipeze. Fiindcă nașterii lipsite de „fantezii" îi corespunde o platitudine a destinului. Tutela menajului burghez al Leuwenilor nu-l poate lansa pe tânărul Lucien în adevărata aventură. Dar dacă eroul romanului *Lucien Leuwen* nu-și vede nașterea „dublată", conform tradiționalului scenariu mitic, ne putem întreba până la ce punct destinul său va fi „secondat" de tradiționala dublare a tovărășiei eroice.

Căci există în povestire un alt mod de a întări eroismul, și anume cel de a-l dubla pe erou în chiar acțiunea lui. Vom vedea însă la Stendhal cum în acest proces de dublare intervine o motivație proprie romantismului. Eroul clasic nu e niciodată singur. Un soi de ecou epic multiplică imaginea isprăvilor sale. Fie că acest ecou e consonant, ca în cazul lui Ahile și Patrocle[11], al lui Rama și Sugriva, Dante și Virgiliu, și la extrema limită dioscurismul lui Castor și Pollux este exemplar pentru această dublare; fie, dimpotrivă, că ecoul apare disonant și creează un relief prin simetria isprăvilor puse față-n față, ca la Ahile și

Hector, Roland și Roger, Angélique și Olympe; fie, în sfârșit, că dubletul participă în același timp și la acord și la disonanță, și servește drept termen mijlociu cu mediul, drept „legătură" între elementele dialectice ale acțiunii, așa cum este Enkidu față de Ghilgameș, Mefisto față de Faust sau Sancho față de Don Quijote[12]. În ultimul caz, caracterul ambiguu al tovarășului se poate traduce prin „trădarea" confidentului: Petru sau Iuda în raport cu Isus. Eroul stendhalian nu scapă acestei reguli de dedublare: Fabrice este secondat în aventura lui, ca de un ecou consonant și profetic, de abatele Blanès și de cele două ecouri ambigue – pe care se sprijină toată acțiunea – ale lui Mosca și Sanseverina. Cât despre Julien Sorel, el pare să fie la prima vedere tipul romantic al eroului singuratic confruntat cu lipsa de înțelegere a plebei, iar statura lui ar crește prin această opoziție față de mulțime[13]. Hugo ne-a lăsat în *Legenda secolelor* numeroase exemple de astfel de eroism singuratic: Leonida, Temistocle, Roland, Welf, Titanul și Satirul. Totuși, privind mai îndeaproape, observăm că Julien este mai puțin izolat decât pare: tovarășul, dublul lui nu e oare Napoleon cel vehiculat de istorisirea *Memorialului?* Așa cum a observat Prévost[14], din *Memorial* își extrage eroul stilul său, iar întreg romanul dobândește acea cadență de „galop de cal negru"; dar Prévost notează mai ales că Fouché, asemeni abatelui Pirard, vor juca amândoi datorită rezistenței lor rolul unor „confidenți opuși"[15]. Sumbrul Julien nu este deci lipsit de ecouri. La fel este și cazul lui Lucien. Și mai întâi Lucien este întovărășit de un confident explicit, de un tovarăș de arme în episodul epic al alegerilor – acesta este Coffe, iacobinul Coffe care, asemeni abatelui Pirard pentru Julien, e de foarte multe ori un „confident opus" care ne este prezentat în primul capitol al romanului și care, din capitolul XLIX până în capitolul LV, îl va escorta credincios pe Lucien în toate isprăvile sale. Semnificativ este că, de îndată ce Coffe și-a terminat rolul, îl vedem din nou cum apare pe furiș pe sinistrul Du Poirier. Desigur, vom vedea că personajul mitologic al lui Du Poirier este mult mai important decât cel al unui confident trădător. Dar, deocamdată, trebuie să scoatem la iveală locul lui Du Poirier înainte de catastrofa din prima parte a romanului: Du Poirier preia ștafeta unui nevinovat „tovarăș" secundar, lăncierul Menuel, și îl escamotează pe episodicul Gauthier. Puțin mai încolo, Du Poirier îl va introduce pe Lucien în capela Penitenților

și-i va deschide astfel înalta societate și inima D-nei de Chasteller. Du Poirier este deci acel Virgiliu care-l călăuzește pe eroul nostru burghez prin hățișurile societății legitimiste din Nancy. Oricum, rolul său este foarte complex și ne vom întoarce peste câteva clipe la el.

Să ne aplecăm pentru ultima dată asupra fenomenului dublării eroului. Baudouin a mai reperat încă o dedublare în paralel cu cea a eroului: dedublarea eroinei[16]. Motivul celor „două femei" se schițează încă din mitul Eurydicei: totodată pierdută, și de două ori pierdută, dar căutată, și de două ori căutată. Acest motiv apare explicit în *Eneida*, precum și în *Căderea unui înger*, unde Daidha, femeia maternă, i se opune lui Lakmi, femeia sexuală și malefică[17]. În cele trei mari romane stendhaliene, dedublarea femeii este mereu prezentă și corespunde foarte adesea unei dedublări sau, mai bine, unei dublări a acțiunii. Eroinele din fiecare capodoperă merg două câte două: Sanseverina și Clélia din *Mânăstirea din Parma*, D-na de Renal și Mathilde din *Roșu și Negru*, D-na de Chasteller și D-na Grandet în *Lucien Leuwen*. Dar contrastul dintre cele două eroine este cel mai pronunțat, aproape caricatural, în ultimul din aceste romane, iar schimbarea eroinei corespunde clar cu schimbarea acțiunii. Voi reveni peste câteva rânduri la supradeterminarea feminină și la multiplicarea femeilor, caracteristică romanului *Lucien Leuwen*. Fiindcă dublarea se redublează și ea la rândul ei: în prima parte a romanului, D-na de Chasteller este dublată de D-na de Hocquincourt, pe când în partea a doua D-na de Vaize o dublează pe D-na Grandet. În acest roman avem deci o feminitate aidoma păpușilor rusești.

Deocamdată, să ne legăm doar de dubletul eroinei principale: D-na Grandet. Mai mult decât Mathilde și, desigur, mai mult decât Sanseverina, asemeni Vaninei Vanini și, mai târziu, lui Lamiel, D-na Grandet este o Amazoană. Știm ce mult l-au sedus Amazoanele lui Tasso și ale lui Ariosto pe tânărul Beyle[18]. D-na Grandet este o Clorindă a Restaurației, o Bradamante politizată. „Avea cel mai frumos păr blond din lume și călărea cu multă grație și cu cel mai mare curaj"[19]. Așa cum se cuvine, Amazoana are o platoșă de duritate: „...nimic nu i se părea mai josnic, mai ridicol, într-un cuvânt mai burghez decât să se lase înduioșată... Muzica, pictura, dragostea i se păreau niște nerozii născocite de și pentru sufletele mici..." Până aici ea pare într-adevăr să fie din

familia Vaninei și a Mathildei, un soi de Julien Sorel femelă. La fel cum acesta își copiază acțiunea după Bonaparte, D-na Grandet se judecă în comparație cu o Montmorency, o Longueville, o Chevreuse sau o D-nă Roland[20]. Dar, și aici intervine bifurcarea susceptibilă să trezească interesul psihanalistului: dacă D-na Grandet e într-adevăr o Amazoană, atunci e o Amazoană caraghioasă, ba chiar uneori o Amazoană de-a dreptul odioasă. Trebuie să observăm cât de puternic polarizează acest personaj epitetele disprețuitoare. A-i face curte D-nei Grandet i se pare lui Lucien „un lucru oribil, o hidră de dezgust, plictis și nenorocire"[21]. Nu are ea „un suflet de cameristă"[22]? Delicatețea ei este cea a „nevestei unui negustor de mărunțișuri care tocmai a câștigat lozul cel mare..."[23]. Și Stendhal revine de mai multe ori asupra caracterului mercantil al acestei „târfe destul de frumoase ca să se vândă și cu banii să cumpere un minister"[24]; în afaceri aduce „ordinea și atenția unui negustoraș de ață și mercerie cu bucata"; fizionomia acestei „neveste de băcan cu nasul pe sus" este cea a unui „negustor păgubos"[25]. Această degradare mercantilă a Amazoanei va fi împinsă până la consecințele de pe urmă în ultimele capitole ale cărții: dragostea devine o târguială sordidă. Femeia este scoasă la mezat[26]. „Dublarea" aceasta a eroinei principale, departe de a întări prestigiul eroului, nu face decât să i-l strice. Blânda Clélia și chiar Amazoana Mathilde reprezintă un progres pe lângă figurile feminine care le preced. D-na Grandet e din punct de vedere caricatural în urma D-nei de Chasteller. Astfel, bilanțul acestor prime criterii de eroism, constituite de întărirea destinului prin fanteziile nașterii și dublări, ne apare foarte slăbuț la Lucien: vremurile de demult par definitiv apuse și supraviețuitorii lor degradați pe veci, iar tovarășii eroului nostru, Du Poirier sau Coffe, apar numai ca să sublinieze ticăloșia lumii și slăbiciunea lui Lucien. Cât despre nașterea lui Leuwen, ea este plată, fără nici un relief eroic, iar dublarea eroinelor apare și ca o cădere și ca o degradare mitică. Dezamăgirea aceasta a obârșiilor eroului nu ne lasă să prevedem nimic bun despre felul în care i se va desfășura soarta.

*

Dacă abordăm acum însuși miezul și justificarea procesului eroic, isprăvile și biruința eroului, observăm că aici deficiența

croică a lui Lucien se vede și mai bine. Inițial putem să-l confruntăm pe Julien cu Lucien privitor la un leitmotiv simbolic al întregii acțiuni: *scara* lui Julien, *căderea* lui Lucien. Încă din capitolul X, Julien Sorel este așezat sub semnul vulturului, al ascensiunii montane, al contemplării semețe și monarhice: „Ochiul lui Julien urmărea mașinal pasărea de pradă... Acesta era destinul lui Napoleon, fi-va oare într-o bună zi și al său?" Așa încât suprema cucerire a Mathildei se va face cu o mulțime de scări. Eroul realizează o ascensiune socială, iar scara este contrapunctul simbolic al orgoliului. Dimpotrivă, toată acțiunea amoroasă a lui Lucien la Nancy stă sub semnul căderii de pe cal, al unei repetate căderi. Desigur, și Julien cade de pe cal încă de la prima sa ieșire în lume și se umple de noroi, la fel cum va fi stropit mai târziu cu noroi Lucien de alegătorii furioși. Poate ar trebui să căutăm, așa cum ne sugerează *Viața lui Henry Brulard*, o origine biografică pentru căderea aceasta obsedantă a croului stendhalian. Dar Julien drege imediat efectul moral al căderii, „sfârșește repede prin a face haz de asta" și, chiar de a doua zi, îl îmblânzește atât de bine pe armăsarul vinovat încât recucerește stima lui Norbert și a surorii lui, care-l numesc „zăpăcitul îndrăzneț". Tema căderii în *Lucien Leuwen* are cu totul altă amploare: într-adevăr, prima cădere de la sosirea la Nancy se repetă „în același loc"[27]. Această cădere simbolizează o „soartă" rea, o „predestinare", o „providență" răutăcioasă. Foarte semnificativ este că soarta cea rea este însăși dragostea, iar căderea e un simbol indirect al dragostei[28]. Căderea devine simbol obsesiv: Lucien se teme că va cădea și a treia oară, numai prin magia ochilor D-nei de Chasteller. Când Lucien se aventurează cu iubita lui pe apă, și aici îl pândește căderea acvatică, naufragiul; e pe punctul de a le „răsturna în apele lacului, adânc de patru picioare, pe D-ra Théodelinde și pe D-na de Chasteller..."[29]. Scările se transformă aici în primejdioase „picioroange"[30]. Și simbolismul devine explicit în multe locuri ale povestirii: „Republicanul acesta, om de acțiune, care iubea călăria ca pe o pregătire de luptă, nu se gândise niciodată la dragoste decât ca la o *prăpastie primejdioasă și necunoscută*, în care era sigur că nu va cădea"[31]. Nu va enunța și Amazoana Grandet aceeași concepție despre dragoste? Dar lăncierul nostru va fi, la propriu și la figurat, mai puțin stabil și hotărât decât ridicola Amazoană. „Prăpastia dragostei" e foarte amenințătoare

și uluitoare: un lapsus semnificativ al autorului îl face să scrie că, la primirea celei dintâi scrisori a D-nei de Chasteller, Lucien, „terorizat", *a căzut jos* de pe cal mai curând decât a coborât, iar leitmotivul Meduzei însoțește în contrapunct simbolul catastrofal al iubirii: „Lucien, încremenit și drept ca un țăruș, avea înfățișarea unui adevărat nerod"[33]; „...se simțea chinuit de propria lui tăcere"; „...sărmanul nostru erou era prea cufundat și în remușcările lui de a iubi și în neputința-i absolută de a găsi vreun cuvânt de spus". În altă parte, el rămâne „distrus și parcă încremenit"[34].

D-na de Chasteller răspunde parcă „cu jumătate de glas și neînstare a rosti complet cuvintele..."[35]. Ea pare „neînstare de a se mișca"[36]. Caii o duc „mai mult moartă decât vie"[37], și la primirea scrisorilor lui Lucien încearcă un soi de „teroare"[38]. El, la rândul lui, „abia putea să respire; ...privi cu un soi de groază scara cea mare" care duce la ușa iubitei[39]. Ajuns la ușă, „în viața lui, Leuwen nu fusese atât de înfricoșat; îi era frică de sine însuși, îi era o frică și mai mare de D-na de Chasteller, îi era foarte frică și de D-ra Bérard"[40]. „Toată iubirea îi revenise și cu ea marea groază pe care iubita i-o inspira"[41]. „Lucien nu o aborda... pe D-na de Chasteller decât cu un soi de groază." Dragostea nu numai că se înfățișează ca o cădere și o paralizie înspăimântătoare a acțiunii, ci mai este asimilată și cu o „fugă din fața dușmanului"[42]. „La câte josnicii te îndeamnă dragostea!..."[43]; „ce rușine... ce rușine pentru un bărbat care și-a iubit datoria și patria cu un devotament pe care-l putea numi sincer..."[44]. Lucien este izbit de „lipsa desăvârșită de curaj" pe care și-o recunoaște în sine în momentul de a acționa. Panica aceasta care se manifestă prin fugă se traduce chiar printr-o fugă din fața fugii, printr-o goană spre a fugi de dragoste; în cazul acesta, însăși fuga este dublată.

Complexul acesta al căderii trebuia să se înscrie, în mod normal, într-o perspectivă de „convertire" sau, mai bine zis, de „reversiune"[45]. În mod inconștient, autorul apelează, încă din primele capitole, la imaginea convertirii Sfântului Pavel, atunci când o face pe Théodelinde să spună: „Oare fiindcă D-na de Chasteller te-a văzut în starea nu prea strălucită a Sfântului Pavel, când i s-a arătat cel de-al treilea cer, de aceea te-a uimit atât de tare prezența ei?" Eroul însuși își dă seama pe ascuns de această convertire, atunci când își spune în fața farmecului D-nei de Chasteller[46]: „Ce am zice despre un bărbat care, asistând la erupția

Vezuviului, ar fi foarte ocupat să joace arșice?" Dar ne putem întreba dacă eroul nostru nu continuă „să joace arșice", pierzând astfel convertirea la dragoste. Într-adevăr, ceea ce-l amenință pe orice erou este, după expresia indiană, „femeia și aurul", adică sexualitatea sau risipirea ușuratică și posesiunea bogăției. Dumézil a arătat cât de mult disprețuia Romulus, adevăratul erou epic, atât seducțiile feminine cât și aurul Sabinilor; convertirea eroului va fi întemeierea cetății prin răpirea soțiilor și împăcarea forței cu averea[47]. Or, în cazul lui Lucien, acest proces eroic de tensiune, apoi de consimțire, nu are loc; Lucien e prea cufundat încă de la începutul acțiunii într-o feminitate și o bunăstare care-l năpădesc. Departe de a exclama precum virilul Julien Sorel: „Să fii fericit, să fii iubit, doar asta e?"[48], din primele capitole ale povestirii, Lucien este anexat și copleșit de femei și „mame", întâi de duioasa D-nă Leuwen, apoi de cucoanele din înalta societate din Nancy: D-nele de Commercy, de Serpierre, de Puyslaurens, d'Hocquincourt, în sfârșit de D-na de Chasteller și, în partea a doua, de D-nele de Vaize și Grandet. Fără să le uităm nici pe D-rele Sylviane Berchu și Théodelinde de Serpierre. De la bun început, acțiunea e paralizată de prea multe prezențe feminine. Simbolul freudian al feminității, care apare în *Mânăstirea din Parma* abia în capitolul XX prin tema cuștilor și temniței, și care se dezvoltă în ultima parte a romanului, nu întârzie, dimpotrivă, să se manifeste încă din capitolul IX în *Lucien Leuwen*. În capela Penitenților din Nancy se va apropia eroul de toată noblețea feminină a locului și de D-na de Chasteller. Ivindu-se prea devreme în acțiunea cărții, capela aceasta își pierde orice mister, orice poezie sugestivă, iar intrarea în capelă, despuiată de adâncimea pe care i-o pregătește povestirea în *Mânăstirea din Parma*, departe de a fi poarta simbolică a convertirii la dragoste, nu mai este decât o concesie făcută mondenității femeiești: „Mai bine denunțător decât republican", calculează Lucien îngenunchind pe piatra murdară a capelei Penitenților[49]. Această banalizare a capelei își va găsi confirmarea puțin mai departe în episodul capelei în flăcări, capelă complet politizată: „Loc de odihnă pentru procesiunile de la sărbătoarea Sfintelor Daruri", mutat în centrul unui bal și având drept icoană centrală o imagine legitimistă.

Cât despre aur, care îi lipsește atât de crunt lui Julien în primele capitole din *Roșu și Negru*, și de care nu-i va păsa lui Fabrice

în tot cursul unei povestiri din care calculul pare a fi exclus, acesta este dimpotrivă omniprezent în *Lucien Leuwen*. Desigur, la foarte bogatul Domn Leuwen, „banul... nu trecea drept cel mai mare avantaj..."[50]. Dar nu e mai puțin adevărat că salonul acestui bancher dezinteresat „a costat peste o sută de mii de franci". Astfel, de la bun început, Lucien e un erou răsfățat de bani și care nu se dă înapoi de la cheltuială: cal de călărie, lacheu, lădițe cu „spirtoase"[51]. Lucien este împărțit între disprețul față de „dolari" și fericirea de a fi fiul unui tată „care i-a dat o scrisoare de credit valabilă la perceptorul general din regiunea Meurthe". Banul corupe totul încă de la început, chiar pe viteazul colonel Filloteau de la Sambre-et-Meuse.

Ar fi plictisitor să depistăm în acest roman, ca și în general în toată opera lui Stendhal, pasajele unde e vorba despre bani. Să adăugăm pur și simplu că în partea a doua din *Lucien Leuwen*, banii năpădesc totul: cu ei sunt cumpărați alegătorii, ei sunt principala calitate a D-nei Grandet, prin ei este corupt cinstitul abate Disjonval[52]. Până la sfârșit, caracterul sordid al banilor va tulbura cariera eroului, iar falimentul final va fi primit ca o ușurare de toată lumea, inclusiv de cititor. E cale lungă de la Julien Sorel, din care *inopia* și pudibonda singurătate inițială fac un Romulus sau un Brutus provincial, până la acest copil cocoloșit și răzgâiat care e Lucien Leuwen. În *Roșu și Negru* era o progresie savantă de la cucerirea celor două femei la avere, apoi de la triumfătoarea catastrofă a averii la puritatea orgoliului. Aici, de la bun început, avem de a face cu un Hercule milionar care-și începe muncile printr-o ședere interminabilă pe lângă o Omphală polimorfă, în care psihanalistul ar decela de îndată imaginea hipertrofiată a Mamei. Un asemenea erou a cărui virilitate nu e decât fermecătoare cochetărie, și a cărui armă nu e decât o scrisoare de credit, pornește învins dinainte în cucerire, ca și în luptă. Rezultatul acestui deficit eroic inițial este pentru Lucien dublul eșec care încheie alternativ cele două părți ale romanului.

Să începem cu cel de-al doilea eșec: pierderea bătăliei electorale. Vorba aceasta de „bătălie" nu e o vulgară metaforă, căci e vorba într-adevăr de o luptă degradată, degradată așa cum erau și vechii eroi autentici. E cale lungă de la această luptă rușinoasă la strălucitorul *allegro con brio* războinic cu care începe *Mânăstirea din Parma*. Ardoarea lui Fabrice eclipsează faptul că în mod

obiectiv bătălia de la Waterloo a fost o înfrângere, deoarece în mod subiectiv este o biruință, un soi de inițiere războinică[53]. Aici, singura prefață a bătăliei electorale este acea expediție neizbutită a lăncierilor împotriva muncitorilor. Dar campania aceasta electorală este într-adevăr o luptă și ține loc de luptă eroică. Nimic nu lipsește: nici viteazul tovarăș Coffe, ba nici chiar un general. Tonul este dat de expresiile militare: „Să pornim la asalt"; „Aș fi curios, spuse Lucien, să știu dacă un general la comandă l-ar trata la fel pe un ofițer care, într-o învălmășeală, ar fi făcut să descalece un regiment de dragoni ca să-i trimită în marș la asaltul unei baterii"; „Pe câmpul de bătaie, în focul acțiunii, credeam că am dreptate... căci vroiam ca tata să accepte să-l asculte pe acest credincios aghiotant povestindu-i campania mea..."[54]. Așadar, nu e nici o îndoială: Leuwen înfruntă alegerile așa cum Ahile sau Enea îi înfruntă pe Troieni sau pe Turnus. Dușmanii eroului îmbracă chiar întunecatele culori ale adversității mitice. Dacă în epopeea lui Spitteler Poseidon e un anti-soare, dacă Turnus e conducătorul tenebros al „întunecatei armii"[55], prefectul care-l va potoli pe Lucien este „asemeni coarnelor de țap.... negru, tare și sucit..."[56]. La fel, dacă atâția eroi hugolieni, Roland, Eviradnus, Masferrer, luptă împotriva unor mulțimi numeroase, a plebei ordinare, Lucien va avea de înfruntat populația orășelului Blois[57].

În ciuda acestui decor de mitologie belicoasă, lupta lui Lucien rămâne totuși doar o luptă degradată: armele sale sunt în mod semnificativ pamfletul calomnios, telegraful și mai ales noroiul și banii, sinonime simbolice, așa cum psihanaliza a dovedit-o. Lucien atacă cu banii și adversarul răspunde împroșcând cu noroi. Așa cum tema căderii era o rea prevestire pentru cucerirea sentimentală, tema noroiului e un avertisment nefast pentru rezultatul bătăliei electorale; e însuși simbolul degradării eroismului prin bani. Fiindcă eroul mitic este erou al luminii; Rama este asimilat cu soarele, i se spune *Ramacandra*, Rama-strălucitorul, și arma lui este arcul, arma lui Apollon, a lui Wilhelm Tell. Chivăra și scutul lui Ahile strălucesc ca un astru, Enea e luminos, strălucitor. Și Fabrice va mai mânui – fără dibăcie desigur, dar cu curaj – arma eroului medieval, sabia devenită spadă sau chiar simplu pumnal... Ce-i rămâne derizoriului Lucien din toată această strălucire eroică? „În timp ce deschidea portiera, o uriașă brazdă de noroi îi căzu pe față și i se scurse pe cravată." Mai mult decât atât, el

nici nu-și poate striga măcar injuria eroică în această bătălie cu gloata. „Cum în momentul acela vorbea cu Domnul Coffe, noroiul îi pătrunse și în gură..."[58] Însoțitorului său nu-i mai rămâne decât să constate cu sarcasm: „Noroiul ăsta este pentru noi nobila pulbere a câmpului de onoare..." Și eroul vorbește de unul singur, disperat, obsedat de înjosirea condiției sale: „Dar cum să ies din noroiul în care m-am înfundat și moral și fizic? strigă Leuwen cu amărăciunea de pe urmă... Sunt acoperit de noroi și mi se strigă că am sufletul pus pe față." Căci eroul astfel desfigurat nu mai are de ales decât între soarta infamă a unuia care lovește cu sabia în lucrătorii de pe strada Transnonain, sau a unui civil care înghite noroi.

Mai mult decât atât: nu numai că bătălia electorală dusă de Lucien cu arme îndoielnice este un eșec lamentabil, dar această bătălie va fi câștigată, pe sub mână, de tatăl nefericitului erou. Înfrângerea electorală a fostului ofițer de lăncieri este contrabalansată de victoria ministerială a bancherului Leuwen, dublat de baronul Grandet. Un psihanalist ar putea vedea în această revanșă oedipiană culmea eșecului pentru tânărul erou. În timp ce candidatul fiului era bătut la Caen, Dl. Leuwen era ales și „se întoarse foarte voios de alegerea sa în departamentul Aveyron". Din acest moment, Leuwen tatăl va avea inițiativa, și bancherul cumsecade pornește să cucerească puterea. „Ei bine! Război! spuse Leuwen. Și peste un sfert de ceas era la tribună"[59]. Vocabularul militar și eroic se va transfera de la fiul ofițer la tatăl bancher, și îl va face pe unul din deputații partizani ai lui Leuwen să spună: „În ce mă privește, cu l-am ales general comandant pentru toată cariera mea legislativă..."[60] Șase capitole de-acum încolo, Leuwen tatăl va fi pe primul loc, trimițându-și fiul în rolul subaltern de monedă de schimb în târgul ministerial încheiat cu D-na Grandet[61]. Ce dublă înfrângere ar putea fi mai umilitoare pentru un erou? Lucien nu este numai bătut și murdărit în lupta lui electorală, ci și întregul sfârșit al romanului nu este decât o abdicare oedipiană, o surprinzătoare întoarcere la tată, tânărul pierzând orice inițiativă și orice relief, înlocuite de avântul combativ și de violenia politică a bătrânului.

Astfel, isprăvile eroului sunt de la bun început compromise de cădere, patima o ia înaintea cuceririi, banul corupe eroismul *inopici* chiar din primele capitole ale romanului, în sfârșit, lupta nu e decât

o parodie noroioasă a luptei eroului împotriva tenebrelor și nu se termină cu bine decât printr-o umilitoare intervenție a tatălui. Dar mai ales trebuie remarcată intervertirea schemei tradiționale eroice: în general, lupta și biruința sunt plasate la începutul povestirii eroice și ele preced reversia amoroasă: Perseu doboară balaurul *înainte* de a o elibera pe Andromeda; Roger ucide monstrul marin *înainte* de a o lua pe Angélique; Roland îi biruie pe tâlhari *înainte* de a o elibera pe Isabelle; pentru Fabrice însuși, escapada nebunească de la Waterloo și duelul cu Giletti, care-l va duce în temniță, se petrec *înainte* de a întâlni dragostea Cléliei. Dimpotrivă, epopeea electorală al lui Lucien are loc *după* eșecul usturător și iremediabil al dragostei. Prin urmare, numai după ce am restabilit ordinea diacronică a eroismului[62] trecem să examinăm ceea ce, în toată povestirea eroică, este în mod normal săvârșirea isprăvilor eroului: descoperirea comorii, viziunea feminității și convertirea la dragoste.

*

Ultimul act al desăvârșirii eroului este de cele mai multe ori descoperirea spectaculoasă a comorii Frumoasei adormite, în ciuda interdicției și opoziției unor paznici mai mult sau mai puțin amenințători. Așa cum a observat Baudouin[63], dacă complexul nașterii ocupă un loc de cinste în mitologia eroului, lui îi urmează îndeaproape „complexul spectacular". A dori, a ști și a iubi par a fi sinonime în acest domeniu. Astfel, ultima vitejie a eroului ține de dialectica vederii și orbirii, a științei și minciunii sau ignoranței, a deplinătății dragostei și piedicilor puse dragostei. După R. Nelli, privirea ar fi pentru mascul sinonimul coitului[64]. De aceea, eroul homeric în odiseea lui este adesea ascuns, absent. Ulise se ascunde sub o haină ca să scape de Feacieni. Calypso este un loc ascuns[65]. Oedip este pedepsit pentru păcatul său prin orbire. Femeia lui Lot este prefăcută în stană de sare fiindcă a văzut. Orfeu ca și Psyche sunt pedepsiți fiindcă au dezvăluit, fiindcă au privit. În legendele eroice intervin adeseori băuturile fermecate, talismanele care te fac invizibil și îți îngăduie să vezi fără să fii văzut, precum inelul fermecat al lui Roland care te face invizibil când îl ții în gură, și clarvăzător când îl porți în deget. Trebuie așadar să ne așteptăm, în orice povestire eroică, la o supraevaluare a vederii și a supravegherii. Desigur, *Lucien Leuwen* nu va conține tot atât de

explicit ca ultimele capitole din *Mânăstirea din Parma* mitul lui Psyche. Totuși, voi arăta că aventurile lui Lucien sunt și ele bântuite de complexul spectacular, nu mai puțin decât ale lui Fabrice.

Am putea mai întâi să notăm leitmotivul spionilor și ipocriziei. Ochiul justițiar și oedipian este prezent cu tot atâta severitate în *Lucien Leuwen* ca și în *Legenda secolelor*. Încă din prima parte a romanului se manifestă din plin complexul supravegherii. În convorbirea dintre baronul Thérance și generalul N..., nu e vorba decât de misterioși „observatori" militari sau iezuiți. Lucien însuși este victima unuia dintre acești „spioni care abundă pe aici" și, fapt semnificativ, Lucien a fost văzut și observat, citind el însuși presa interzisă[66]. Lăncierul Menuel se ascunde, trăiește sub un nume fals, și se teme să nu fie *descoperit*[67]. Întreaga conduită a lui Lucien la Nancy, în saloanele ultra, va consta în a supraveghea cu ipocrizie și în a-și ascunde republicanismul. „De îndată ce minți pe oricine, așa cum cântă greierele, admirația nemărginită începu și mai și..."[68] Când cu afacerea înăbușirii mișcării muncitorești, soldații îi strigă unui locotenent: „Spionule! Spionule!"[69] Spionii vor escorta odiseea electorală din partea a doua, așa cum tot ei dăduseră tonul în partea întâi[70]. Contele d'Allevard îl spionează pe prefect; prefectul la rândul său îl spionează și îl șantajează pe marele vicar Crochard; abatele Le Canu se înconjoară de mister și de semne de recunoaștere. De îndată ce Lucien ajunge la Caen, căpitanul Menière „îl avertiză pe Leuwen că doi dintre cei mai buni spioni ai prefectului erau puși pe urmele lui...", și foarte curând el însuși este tratat drept un „amărât de comisar de poliție trimis de la Paris ca să-l spioneze pe prefect!"[71] Iar la sfârșitul aceluiași capitol e vorba de „spionii de la minister", „încântătorii spioni" care se plimbă în trăsură; și, la rândul său, regele îl spionează pe ministrul de Război[72]. Nu am mai isprăvi de semnalat toate indiciile acestei supravegheri generale care țese în jurul intrigilor romanului o întreagă rețea de biete mistere polițienești. Toată lumea spionează și supraveghează pe toată lumea. Și se poate spune că în general la Stendhal complexul de supraveghere este la fel de frecvent ca și deja semnalatul complex al lui Harpagon.

Dar printre acești spioni sunt unii care capătă o culoare mai clară și o semnificație mai înaltă. Niște simpli supraveghetori se transformă în autentici „păzitori ai Comorii". Nu mă voi opri

deloc la paznicul minor care e marchizul de Pontlevé[73]. Nu e, în definitiv, decât banalul bătrân tutore din repertoriu care veghează cu străşnicie – şi aici pentru nişte sordide motive băneşti – asupra fetişcanei care i-a fost încredinţată. De aceea, nu de la acest personaj convenţional i se vor trage lui Lucien adevăratele necazuri.

D-ra Bérard e mult mai interesantă, în ierarhia ameninţătoare a gardienilor; ca să o descrie, Stendhal reia epitetele imemoriale folosite în zugrăvirea balaurului, reptilianului „paznic al pragului". „Persoana aceasta măruntă, uscată, cu nas ascuţit, cu privire prefăcută..., răutăcioasă, arţăgoasă şi vorbăreaţă din fire"[74]; zâna cea rea pe care D-na de Chasteller şi-a ales-o ca păzitoare a virtuţii ei şovăielnice; făptura aceasta rea a cărei privire „îi făcea rău", e înzestrată cu toate trăsăturile fizice ale monstrului reptilian: ea este „*toodeater*, înghiţitor de broaşte râioase", şi însuşi Du Poirier se înfioară la vederea „şarpelui" acestuia pe care amanta lui Lucien o primeşte în casa ei[75]. Prezenţa şarpelui-păzitor este atât de obsedantă încât Lucien exclamă fără voie: „Nu pot să-mi alung din minte persoana pe care am întâlnit-o ieri la dumneavoastră. Vederea acelei figuri atroce, a nasului aceluia ascuţit cu ochelari, parcă mi-ar fi otrăvit sufletul... Nu, Doamnă, de când am venit la Nancy, niciodată n-am trăit ce-am simţit după vederea acestui monstru, mi-a îngheţat inima"[76]. Câteva rânduri mai încolo, în mod inconştient, Lucien evocă din nou imaginea „veninului" şi a „otrăvii". Vom vedea ce rol atroce va juca în scena finală a primei părţi monstrul Bérard. Deocamdată, să ne mulţumim a sublinia aspectul teriomorf şi monstruos al acestui paznic-femelă. El este dublat – ce e drept, slab – de personajul portăresei de la Hôtel Pontlevé, paznic autentic al pragului, dar slăbit de puternica nuanţă ofidiană a D-rei Bérard: „Bătrâna portăreasă de la Hôtel Pontlevé era pentru el [Lucien] o făptură fatală, căreia nu putea să-i vorbească fără a i se tăia respiraţia..."[77].

Însă vrăjitoarele acestea din poveşti sunt însoţite de un redutabil şi respingător spion-paznic mascul: doctorul Du Poirier. Du Poirier este prezent ca un confident grotesc şi periculos încă din primele capitole, pretinzând că „ştie anecdote secrete despre orice"[78]; totuşi, deşi doctorul trebuie să aştepte douăzeci şi şapte de capitole până să se demaşte ca balaur învingător al nefericitului nostru erou, de la bun început portretul lui fizic ne lasă să prevedem acţiunea nefastă a personajului: „Doi ochi mici cenuşii-ver-

zui... parcă aruncau flăcări... În multe poziții nasul acesta nefericit îi dădea doctorului o fizionomie de *vulpe* ageră: asemănarea era desăvârșită, de îndată ce aveai nenorocul s-o observi, de o claie deasă de păr de un blond foarte îndoielnic ce năpădea, țepos, fruntea și tâmplele doctorului; ...ochii lui mici, cenușii, deschiși ca ai *hienelor*" întregesc această „fizionomie de *mistreț*". Așadar, aspectul teriomorf al doctorului completează de minune aspectul ofidian al D-rei Bérard. Înșelătorul acesta monstruos, cu fizic „urât" și „murdar", este cel care va înnoda *secretul* fatal ce va aduce deplina înfrângere a dragostei[79]. Înainte de a trece la studierea acestui episod spectaculos și capital care încheie prima parte a romanului și la care participă cei doi paznici teriomorfi, să ne oprim puțin la alte aspecte ale acestui complex spectacular.

Mai întâi, la fel ca în cele mai izbutite pasaje din *Mânăstirea din Parma* și din *Roșu și Negru*, dragostea este simbolizată prin taină, prin intimitatea spațiului închis. În primul rând, avem încântătorul joc de a vedea fără să fii văzut, pe care-l vom reîntâlni cu toate subtilitățile lui în episodul „abajurului" din *Mânăstirea din Parma*, și care aici este prefigurat de faimoasele „storuri verzi" ale locuinței D-nei de Chasteller[80]. Lucien, la sfârșitul romanului, va aminti cu nostalgie această taină a intimității pe care a distrus-o dintr-o nefericită clarviziune: „În viață întâlnise un singur leac pentru această nenorocire... de a lua lucrurile în serios: a fi *închis* cu D-na de Chasteller într-o *odăiță*, și a fi sigur că ușa e *bine păzită* și nu se va deschide nici unui nepoftit...[81]" Se vede foarte bine claustrofilia atât de prielnică dragostei, visul dulce al conținătorilor care merge de la *hortus conclusus* din *Cântarea Cântărilor* la „căsuța noastră, cuibușor de nebunii" din cântec. Lucien „văzu storul verde-papagal întredeschizându-se puțin... tânăra femeie închise fereastra și privi, pe jumătate ascunsă de perdeaua de muselină...". După aceea, „storurile verzi rămaseră închise", în timp ce Lucien își strunea nerăbdător calul pe rue du Reposoir[82]. Ca să o *vadă* pe D-na de Chasteller, a pus sub *supraveghere* biserica Propagației, a intrat și el înăuntru „și n-a putut *s-o vadă bine* pe D-na de Chasteller, care se așezase în fundul unei capele cam întunecoase"[83]. Capitolul se încheie printr-o meditație asupra *privirilor* D-nei de Chasteller. Atunci când Lucien, gelos, cere informații despre relațiile D-nei de Chasteller, „nu ajunge *niciodată să afle* adevărul"[84]. Când se află în preajma frumoasei, „fiindcă

ochii aceia îl înspăimântau pe Lucien, ochii eroului nostru se aținteau asupra acelei mâini"[85]. Ochii, privirea, sunt înzestrați cu o putere magică, din pricina lor se întâmplă căderea: „Ea îl privi, dar de astă dată Lucien nu fu în stare să judece această privire; se simți ca ars, cuprins de flăcări... Și calul cel frumos al tânărului ofițer devenea agitat tocmai atunci când putea ca să-l vadă." „I se părea că dacă ar fi întâlnit privirea D-nei de Chasteller, ar fi căzut pentru a treia oară de pe cal." Este vorba așadar despre un foarte puternic complex spectacular din care derivă, se pare, fobia căderii ca și închipuirile înrecmenitoare care ar putea fi taxate drept „complexul lui Psyche", complex care va inspira, înainte de purtarea Clélici Conti, pe cea a D-nei de Chasteller[86]. „La ora zece și jumătate, văzându-l că sosește în stradă..., ea se grăbi să sufle în lumânări și, în ciuda mustrărilor pe care singură și le făcea, nu se dezlipise de storuri"[87]. Bathilde își petrece vremea spionându-l cu deliciu, fără să fie văzută, pe ofițerul de lăncieri[88]. „Zilele nu se deosebeau una de alta, nu aveau în ochii ei preț, decât prin ceasurile pe care le petrecea seara lângă storul salonului, ca să *pândească* pașii lui Leuwen..." Acest complex al lui Psyche mai este întărit și de un jurământ care ne amintește de cel al Clélici Conti: „...înspăimântată de vederea lui Leuwen, ea fu din ce în ce mai credincioasă *jurământului* ei de singurătate deplină"[89]. În timpul plimbării la „Vânătorul verde", noaptea care se lăsa a făcut-o „să nu se mai teamă de *priviri*"[90]. Simbolul „gratiilor spaniole" nu face decât să întărească și mai mult complexul: Bathilde își dorește să-l vadă pe Lucien „printre niște gratii pe fereastră... eu în casă... el în stradă, la miezul nopții". Ce deosebire față de D-na d'Hocquincourt care *„se dă în spectacol"*!

Întocmai ca în mitul lui Psyche, ruperea tainei amorului, dezvăluirea lui brutală, va pricinui catastrofa și victoria Cerberilor asupra neîndemânaticului erou. Lucien, în fața sfiiciunii tainice a Bathildei, vrea să vadă, să știe; este întruparea lui Psyche. Tirada lui împotriva ipocriziei provinciale și cuvintele despre propria lui educație, care i-*„a deschis ochii* asupra a trei sferturi din prostiile omenești", sunt foarte semnificative în această privință. Cu ocazia aceasta, Lucien adaugă: „Îmi reproșați câteodată că educația pariziană te împiedică de a *simți*... dar în schimb te învață *să vezi limpede*"[91]. Tocmai această clarviziune va ucide dragostea; prea superficială pentru a fi dar vizionar, ea se va lăsa până la urmă

înșelată în mod grosolan de paznicii comorii. Ochii lui Lucien sunt de o „indiscreție ce te-ar fi cutremurat dacă ți-ai fi dat seama de ea“[92].

Episodul care încheie prima parte și consfințește eșecul lui Lucien este parcă prefațat de extraordinara scenă a balului. Dragostea se destăinuie la început prin ochi și privire[93]. „Înainte de a-și da seama, ochii D-nei de Chasteller, ochii aceia care aveau o expresie profundă și adevărată, răspunseseră: «Te iubesc...» Ea își reveni ca dintr-un extaz și, după o clipă, se grăbi să-și întoarcă privirea; dar ochii lui Lucien prinseseră din plin acea privire decisivă.“ Și îndată după aceea Bathilde, speriată de „toate privirile îndreptate asupra lor“, monologhează: „M-am compromis în ochii cucoanelor... m-am purtat... ca și cum nimeni nu s-ar fi uitat la mine, nici la Dl. Leuwen...“ Ea repetă convulsiv: „*Și m-am compromis în ochii D-lui Leuwen!*“ Și în gândul ei: „Te pomenești că o fi știut că stau ceasuri întregi ascunsă după storul de la fereastră...“ În acest moment se desfășoară scena cea mai importantă sub raport spectacular: leșinul Bathildei. După ce își „*călcase*, în ochii lui Leuwen, acea rezervă feminină fără de care o femeie nu poate fi respectată“, ocrotită de paznicul-monstru Du Poirier, ea e *lăsată pradă* privirilor tutror prietenelor sale: „Cu ochii închiși, cu capul sprijinit pe mâini, nemișcată și tăcută, înconjurată de douăzeci de lumânări îngrămădite din curiozitate, D-na de Chasteller era centrul de atac al unui cerc de douăsprezece sau cincisprezece femei, care vorbeau toate deodată...“ Scena aceasta a „violului spectacular“ este prefața exactă a scenei finale a presimțitei pierderi a sarcinii; și în aceste două scene unde ochiul și curiozitatea privitorului joacă un rol atât de mare, dragostea e cea care rămâne învinsă, strivită, pare-se, de toată această intelectualitate, această „ocularitate“ pe care Bathilde și Lucien, adică Stendhal, i-o adaugă din plin actului de iubire.

Falsei posesiuni amoroase prin privire, îi va răspunde minciuna nașterii. Aici ne dă poate la iveală romanul sensul profund al mitului lui Psyche: dragostea moare de îndată ce părăsește căile tainice și întunecoase ale patimii pentru luminile cugetării. Atunci se produce deznodământul acela spectacular prin excelență – în sensul freudian al termenului – care face țăndări dragostea lui Lucien precum și romanul: triumful monștrilor-temniceri, sub comanda lui Du Poirier, și cărora li s-a adăugat și Anne-Marie,

„servitoarea credincioasă a D-rei Bérard"[94]. Lucien este închis într-un soi de dulap, oarecum asemenea unuia din nefericiții eroi ai *Decameronului* ferecat într-un cufăr: „...îl văzu pe doctor cum intră în anticameră gâfâind, ținând copilul într-o bucată de pânză ce i se păru pătată de sânge." Dialogul abject și mincinos dintre temniceri amintește scenele cu vrăjitoare gravate de Goya. Eroul adânc rănit o ia la fugă, leșină, se întoarce în goană la Paris și cade suspinând în brațele mamei sale, asemenea lui Eros aruncându-se pierdut în brațele Afroditei. Așa se sfârșește aventura eroului. Așa iese înfrânt eroul din această căutare a comorii, din căutarea viziunii fericirii supreme și a convertirii la dragoste, deși scenariul legendar este la locul lui, cu înspăimântătorii monștri teriomorfi de pază lângă comoară. Cea de-a doua parte a romanului se încheia printr-o ironică întoarcere la tatăl victorios, prima parte se termină printr-o banală întoarcere la mamă. Eroul este învins fiindcă nu a împins vederea și curiozitatea până la taina clarviziunii. Dragostea dintre Lucien și Bathilde, de o extremă delicatețe, se petrece tocmai de aceea la nivelul privirii, rămânând astfel superficială. Iubitul care ține să fie clarvăzător riscă să rămână un vulgar *voyeur* ce se încrede în aparențe. Tot astfel, în mod paradoxal, aceste treizeci și șapte capitole de roman de dragoste nu sunt decât capitolele unui roman al aparenței de dragoste, nu al tainicei realități a dragostei. Nici Bathilde, nici Lucien, în ciuda misterului capelelor, al storurilor lăsate, al nopții, nu ajung la supremul „Sesam" al iubirii: „Intră aici, prieten al inimii mele", prin care își deschide *Mânăstirea din Parma* floarea ei de noapte plină de o tainică poezie. Atunci când Fabrice și Clélia vor călca legământul de taină, ei vor muri, dar aceasta se va întâmpla abia în ultima pagină. Aici, curiozitatea imprudentă a Psycheei a rănit prea devreme iubirea cu luciditatea ei, și, paradoxal, luciditatea aceasta transformă taina în minciună și preface iubirea în deznădejde. Iar eroul neizbutit își va mai târî degradarea sufletească peste încă niște lungi capitole...

*

Nu-mi propuneam defel să studiez motivațiile psihanalitice ale acestei răsturnări a atributelor eroice în *Lucien Leuwen*. Cu toate că ar putea fi interesant de căutat sursele analitice ale

complexului lui Harpagon și ale complexului spectacular la Beyle, am dorit să rămân pe planul foarte strict al structurilor mitice generale și al raportului lor cu reușita sau eșecul genului romanesc. Am trecut din registrul psihocriticii în cel al mitocriticii. Or, este evident că eșecul lui *Lucien Leuwen* este cel puțin contrapunctul, dacă nu chiar efectul acestei inversări a eroismului mitic care, de la primele rânduri, face din Lucien un fals erou, a cărui acțiune va contrazice marile scheme mitice ale eroismului tradițional. Erou rău născut, care la sfârșitul primei cărți se refugiază în fustele Iocastei, și care, în cartea a doua, își abandonează destinul în mâinile experte ale unui Oedip indulgent! Erou rău pornit, care pune căutarea amoroasă înaintea faptelor de vitejie din luptă, fie aceasta doar luptă electorală, și, prin această abatere de la ceea ce se cuvine, dă greș și în dragoste și în politică. Dragostea, lipsită de prefața ei eroică, devine o simplă cădere năucitoare, iar lupta, lipsită de răsplata ei erotică, se transformă în joc dinainte pierdut și dezabuzat. Erou rău pregătit care, folosind arma josnică a banului și a corupției, nu poate fi rănit decât cu noroi. Erou rău însoțit care, chiar de la începutul aventurii, e copleșit de prieteniile feminine și îngenunchează strălucitoarea uniformă de lăncier într-o capelă mondenă și feminoidă; care, de la bun început, face din redutabilul paznic al comorii un primejdios semi-confident. Erou în sfârșit prost inspirat, care abordează cu prea mare clarviziune labirintul tainic al inimii, care confundă curiozitatea amoroasă cu vulgara curiozitate a unui *voyeur*, iar angajarea în destinul eroic cu examinarea amănunțită și tipicară a problemelor. Este, desigur, foarte greu să fii în același timp și erou și politehnician. Un intelectual intră cu greu în orbirea unui destin eroic. Fabrice, ca și Branciforte, va fi aproape neștiutor de carte; Julien făcea grave greșeli de ortografie. Începută sub semnul căderii, continuată sub semnul mistificării, apoi sub cel al noroiului, odiseea lui Lucien nu poate să se încheie decât printr-o ruinare aproape de faliment. Genul tragic se putea mulțumi cu o asemenea nereușită, căci tragedia nu e decât un episod catastrofal ales dintr-o legendă epică. Romanul, care nu este precum drama un gen catartic, nu poate tolera ca procesele mitice ale eroismului să fie răsturnate. La rigoare, dacă nu e exaltat de miturile progresiste, istoricul poate să scrie considerații asupra *Măririi și decăderii Romanilor*. Dar, așa cum observă Prévost[95], nu se poate

scrie *Mărirea și decăderea lui César Birotteau*. Romanul, ca și epopeea, ascunde decăderea și nu trebuie să păstreze decât exaltarea. Și Balzac, într-adevăr, scrie o „răscumpărare" a lui César Birotteau. Imperativul destinului eroic își dictează regulile sale deopotrivă epopeei și romanului. Eșecul eroului coincide cu eșecul romanului și cu negația epopeei.

În acea mare traiectorie a mitului speranței care este povestirea eroică, și care unește legenda teologică și filozofică cu umilul basm popular, romanul apare ca o epopee adaptată la optica individualistă. Epopee de buzunar, romanul are totuși nevoie pentru a izbuti de a se sprijini pe schema mitică a eroului biruitor, adică de a satisface deopotrivă și ordinea diacronică a episoadelor eroice, și conținutul arhetipal intrinsec al situațiilor eroice. Așa cum ne-a arătat-o studiul acesta scurt despre *Lucien Leuwen*, insuficiența și răsturnarea temelor eroice nu poate duce decât la insuficiența romanescă și la eșecul psihosocial al romanului.

## NOTE

[1] *La création chez Stendhal. Essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*, Marsilia, Sagittaire, 1942, p. 139.

[2] *Ibid.*, p. 140.

[3] Cf. Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées*, Paris, Plon, 1952.

[4] Cf. Ch. Baudouin, *op. cit.*, pp. 34, 55, 111, 125, 206.

[5] Cf. L. Cellier, *L'épopée romantique*, *op. cit.*, pp. 37, 48-50.

[6] Cf. Stendhal, *Lucien Leuwen*, Bibliothèque de la Pléiade, cap. VII.

[7] *Id.*, cap. LI.

[8] *Ibid.*, cap. LX.

[9] Cf. Charles Baudouin, *op. cit.*, p. 139.

[10] *Id.*, pp. 38, 44.

[11] *Ibid.*, pp. 12, 117.

[12] Despre rolul dioscurului mijlocitor, cf. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cap. XI, *Structura miturilor*, p. 246 sq.

[13] Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 193.

[14] *La création chez Stendhal*, p. 148.

[15] *Id.*, p. 161.

[16] Cf. Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros*, p. 70.

[17] *Id.*, p. 182.

[18] Cf. Jean Prévost, *La création chez Stendhal*, pp. 46, 229.

[19] *Lucien Leuwen*, cap. XLVI.

[20] *Id.*, cap. XLVI, LXI.
[21] *Ibid.*, cap. XLVII.
[22] *Ibid.*, cap. XLVIII.
[23] *Ibid.*, cap. LXI.
[24] *Ibid.*, cap. LXVII.
[25] *Ibid.*, cap. LXIII, LXVII.
[26] *Ibid.*, cap. LXIII.
[27] *Ibid.*, cap. IV, XIII.
[28] *Ibid.*, cap. XX, XXIII, XXVI.
[29] *Ibid.*, cap. XV.
[30] *Ibid.*, cap. XXIII.
[31] *Ibid.*, cap. XIV.
[32] *Ibid.*, cap. XXII.
[33] *Ibid.*, cap. XVI.
[34] *Ibid.*, cap. XXIX, XXXIII
[35] *Ibid.*, cap. XVII.
[36] *Ibid.*, cap. XVIII, XXI.
[37] *Ibid.*, cap. XXII, XXIII.
[38] *Ibid.*, cap. XX.
[39] *Ibid.*, cap. XXIV.
[40] *Ibid.*, cap., XXVII.
[41] *Ibid.*, cap. XXVIII.
[42] *Ibid.*, cap. XIV.
[43] *Ibid.*, cap. XV, XVI.
[44] *Ibid.*, cap. XXI, XXII.
[45] *Ibid.*, cap. XV.
[46] *Ibid.*, cap. XXIX.
[47] Cf. Géorges Dumézil, *Les Dieux des Indo-Européens*, Paris, Presses Universitaires, 1952, pp. 69, 128, 226.
[48] Cf. Stendhal, *Roşu şi Negru*, cap. XV.
[49] Cf. *Lucien Leuwen*, cap. IX.
[50] *Id.*, cap. I.
[51] *Ibid.*, cap. V, VI.
[52] *Ibid.*, cap. XLVI, LIII.
[53] *Ibid.*, cap. XXVII.
[54] *Ibid.*, cap. LIV, LV, LVI.
[55] Cf. Virgiliu, *Eneida*, XII, 450.
[56] *Lucien Leuwen*, cap. LIV.
[57] *Id.*, cap. XLIX.
[58] *Ibid.*, cap. XLIX.
[59] *Ibid.*, cap. LV.
[60] *Ibid.*, cap. LX.
[61] *Ibid.*, de la cap. LVI la LXI.
[62] Cf. Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 233 sq.
[63] Cf. Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros*, *op. cit.*, p. 226. Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961, pp. 200-228, „Psyche

sau complexul spectacular" și articolul „Privirea Psycheei", în *Cahiers de l'Université St-Jean-de-Jérusalem*, nr. 5/1978, Berg International.

64 *Id.*, p. 69.
65 *Ibid.*, p. 42.
66 Cf. *Lucien Leuwen*, cap. VII.
67 *Id.*, cap. VIII.
68 *Ibid.*, cap. XII.
69 *Ibid.*, cap. XXVII.
70 *Ibid.*, cap. L.
71 *Ibid.*, cap. LII, LIII, LIV.
72 *Ibid.*, cap. LVIII, LXV.
73 *Ibid.*, cap. XXXIII.
74 *Ibid.*, cap. XXIII.
75 *Ibid.*, cap. XXIV.
76 *Ibid.*, cap. XXVI.
77 *Ibid.*, cap. XXVIII.
78 *Ibid.*, cap. VIII.
79 *Ibid.*, cap. XXXV.
80 *Ibid.*, cap. IV.
81 *Ibid.*, cap. LXVI.
82 *Ibid.*, cap. V.
83 *Ibid.*, cap. XIII.
84 *Ibid.*, cap. XIV.
85 *Ibid.*, cap. XVI.
86 *Ibid.*, cap. XX.
87 *Ibid.*, cap. XXI.
88 *Ibid.*, cap. XXII.
89 *Ibid.*, cap. XXIII.
90 *Ibid.*, cap. XXXIII.
91 *Ibid.*, cap. XXVIII.
92 *Ibid.*, cap. XVII.
93 *Ibid.*, cap. XVIII.
94 *Ibid.*, cap. XXXVII.
95 Cf. J. Prévost, *La création chez Stendhal*, *op. cit.*, p. 140.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

# Capitolul VII

# PERENITATEA ȘI PERSISTENȚA MITULUI: HENRY BRULARD ȘI EGIPTUL*

„Ceea ce trebuie subliniat este că proza narativă, îndeosebi romanul, a luat în societățile moderne locul ocupat de recitarea miturilor și poveștilor în societățile tradiționale și populare."

Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*

Știu că un asemenea titlu poate să nedumerească. De aceea, înainte de orice, aș vrea să-mi explicitez puțin intențiile. Prin acest titlu, vreau să circumscriu un subiect – destul de subțirel în aparență, întrucât Henry Brulard, și chiar Stendhal în toată opera sa, nu fac mai mult de vreo zece aluzii la Egipt – și anume implicarea imaginilor și reveriilor despre Egipt în opera lui Beyle, în special în *Brulard*. Înțeleg prin mitocritică o metodă în stare să împace rezultatele pozitive ale metodelor adesea atât de conflictuale, atât de polemice ale criticii literare. Or, eu am fost totdeauna de părere că critica literară – fie ea o „știință", lucru de care mă îndoiesc, fie o artă – se pierde în afara subiectului său atunci când se încurcă parcă de plăcere în certurile dintre clasici și moderni, dintre critica veche și critica nouă, dintre istoricism, psihanaliză literară, psihocritică, sociologie a artei sau structuralism. Fiindcă, în cele din urmă, dacă e o știință, critica trebuie să se supună regulii științifice care este regula de economie „toate sunt bune la ceva", corpusculară când trebuie, ondulatorie tot când trebuie,

* Acest capitol a apărut sub forma articolului „Stendhal și Egiptul" în *Analele colocviului despre autobiografie* (1974), Presses Universitaires de Grenoble, 1976.

adeptă a continuității sau a discontinuității după cum îi este obiectul. Desigur, știința este „filozofie a lui nu", așa cum magistral a arătat maestrul meu Bachelard[1], dar acest „nu" se aplică tocmai modificărilor de scale sau de conținut și nu împiedică ansamblul *adevărurilor* (totdeauna la plural!) *corpusului* științific de a alcătui un „pluralism coerent". Atunci ce drept ar avea criticul care se crede științific să se supere (atât de rău câteodată) pe „imposturile" altor puncte de vedere critice? Filozofie a lui „nu", desigur, dar nu filozofie a injuriei sau a pamfletului. Prea adesea avem impresia că critica este ogorul îngrădit al disputelor ideologice, mascate sub argumente științifice. În plus, dacă critica nu este „știință", atunci ce drept are un critic să-și impună gustul său artistic altuia? Gusturile și culorile nu se discută, în literatură ca și în pictură. Și dacă – așa cum cred eu – „esențialul este de a plăcea", iar pentru critică de a spori plăcerea „lecturii fericite", atunci într-adevăr toate mijloacele sunt bune. Eclectism, vor spune unii cu dispreț. Dar ce este Știința dacă nu un permanent eclectism? Trebuie oare să reamintim aici, alături de Stendhal însuși, că la „vânătoarea de fericire" e bun orice copoi? Ori înseamnă atunci că ne aflăm într-un secol mai întunecat decât cel pe care-l osândește teoreticianul egotismului? Ideologiile – pe care un spirit liber în fericirea sa ca Stendhal le-a urât totdeauna – să întunece oare mințile atât de rău încât în zilele noastre să pună piedici științei și libertății ei de a formula ipoteze, precum și fericirii și libertăților ei de alegere?

În ceea ce mă privește – eclectic sau nu – mi s-a părut că în miezul încăierării criticilor dușmane exista un teren de reconciliere, de înțelegere, o „odaie de mijloc" a lecturii, dincoace de scriitură, desigur, dar legată de faimoasele structuri, dincolo de limitările extrinseci ale istoriei, economiei și chiar biografiei, fie ea și psihanalitică, dar unde se exprimă toate aceste contingențe. Poate pentru că sunt antropolog și știu că majoritatea „literaturilor" sunt fără scriere, majoritatea societăților fără economia muncii și fără Oedip – mitul este cel care mi-a apărut drept această „răscruce", metalingvistic așa cum foarte bine l-a văzut odinioară Claude Lévi-Strauss[2], metaistoric așa cum l-au văzut toți antropologii de la Eliade la Corbin, mit în care se întâlnesc deopotrivă imperativele istorice, sociale și filozofice, ca și motivațiile psihologice. Așa cum altădată respingeam deopotrivă[3] culturalismul

sociologic și psihologismul găsindu-le un teren de împăcare în ceea ce numeam „traseu antropologic", astăzi cred că pentru orice limbaj ce folosește o conceptualizare și un joc semiologic de imagini, mitul este această răspântie semantică în care se întâlnesc diferitele abordări ale textului, adică diferitele lecturi. Am adus până acum[4] două „contribuții" la această „mitocritică". Astăzi, aș vrea să o aduc și pe cea de-a treia, fără a pleca de la marile mituri romantice care au fost studiate atât de bine de Léon Cellier sau Pierre Albouy[5], mituri ce constituie conștiința – proiectul conștient – al romantismului și pe care le putem regăsi orchestrate și la Stendhal. Aș vrea, dimpotrivă, să plec de la o mică, foarte mică „frază mitică" – la fel de subțire ca și vestita frază din Sonata lui Vinteuil! –, probabil fredonată inconștient de muzica stendhaliană, dar cu atât mai semnificativă în pregnanța ei semantică, cu cât a fost neglijată în marea orchestrație voluntară a marelui muzician frustrat care a fost Stendhal. E vorba de „mitul Egiptului". Spun „mit" și nu simplă imagine, simplu simbol, fiindcă orice aluzie la Egipt declanșează armonice mitologice în starea sufletească a lui Henry Brulard și în polifonia stendhaliană. Subțirimea temei textuale a Egiptului maschează la Stendhal amploarea mitului și cascada rezonanțelor sau a variațiunilor sale. „Răspântie" critică, o numesc eu: și voi arăta în ce fel lectura lui Stendhal, și anume textul lui *Brulard*, condensează în primul rând mitul occidental al Egiptului și reactivarea sa istorică la sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea, în al doilea rând „cristalizează" lecturile – nuanțate de opțiuni biografice și psihanalitice – ale tânărului Beyle și în cele din urmă se strecoară în autobiografia tardivului *Brulard* ca o tonalitate muzicală venită de departe, dinspre cultura, povestea, stilul, educația individuală, complexele lui Henry Beyle/Stendhal.

Trebuie mai întâi să semnalez, pentru egiptologii care ar citi aceste rânduri, că Egiptul despre care voi vorbi este mitic. Dacă istoricul sau arheologul s-ar apleca asupra lui, i-ar găsi o fizionomie mai curând elenistică, ba chiar romană și în sfârșit creștină, decât geografic și arheologic „egipteană". Dar în cele din urmă numele propriu „Egipt", dacă înseamnă într-adevăr un context istorico-geografic, înseamnă la fel de mult și contextul reveriilor mitologice, iconologice, legendare pe care le vom examina de la înălțimea „zidului sarazin" al bunicului Gagnon.

*

Și mai întâi trebuie să considerăm mitul cultural al Egiptului așa cum îl vehiculează Occidentul creștin de-a lungul secolelor, așa cum se intensifică la un moment dat în istorie, și așa cum a putut fi deslușit de micul Henry Beyle în educația sa creștină și în ambianța culturală de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Trei straturi se întâlnesc în această ambianță mitologică: cel grec, cel ebraic și cel creștin. Pentru Antichitatea[6] clasică, Egiptul este ținutul morților, ținutul inițierilor – adică al renașterilor și transformărilor fundamentale –, mitul său este întrupat de povestirea (*historein*) acelei *Magna Mater Deorum*, Isis/Demeter/Io. Geografic, este ținutul oricărei inițieri, al oricărei înțelepciuni; el e taină și taină a naturii, a originii vieții – fie ea și spirituală –, a rodniciei creatoare. Accentul acesta mitic se va perpetua de-a lungul întregii civilizații romane, întețindu-se cu începere de la campaniile din Egipt ale împăratului Adrian; Isis va fi confundată cu Cybele și Osiris cu Serapis.

Dar, bineînțeles, aspectul arhetipal al Egiptului – adică bogăția ambivalentă – va fi consolidat de întruparea pseudo-istorică a Egiptului în mitologia religioasă ebraică. Trei din cele mai importante cărți ale *Bibliei*[7] sunt în contextul hermeneutic al Egiptului: toată tribulația lui Israel se face *către* și *pornind de la* Egipt, de unde ambivalența acestuia, reluând inconștient ambivalența dramatică a peripeției osiriene marcate de dialectica Isis/Set, de unde rezultă tribulația, moartea, învierea lui Osiris și a lui Horus. Nu avem aici răgazul – și nici nu ar fi nimerit – să întârziem asupra mecanismului acestei ambivalențe; să semnalăm totuși cele două versante ale acestei ambivalențe: negativ, după episodul fântânii/temniță, Egiptul este locul deportării lui Iosif, al patimii sale (tot într-un sens ambivalent; cultura creștină va reține o Doamnă Putifar negativă, în timp ce cultura islamică va face din idila dintre Iusuf și Zuleica corespondentul mistic al ebraicei *Cântări a Cântărilor*), în sfârșit, negativitate supremă – întrupată de răutatea lui Faraon – Egiptul se conjugă cu cele șapte plăgi. Dar pozitiv, pământul Egiptului este refugiul pentru evreii izgoniți de foamete, locul unde Iosif ajunge ministru, iar Moise fiu adoptiv al reginei. Loc unde se instituie liturghia primului Paște, leagăn al primului și celui mai mare legislator.

Desigur, creștinismul va moșteni legendele și iconografia lui Iosif, Moise și Faraon[8]. Dar el le va mai adăuga întreg florilegiul „Fugilor" în și al „Întoarcerilor" din Egipt, sprijinit totuși pe o bază scripturară destul de șubredă[9]. Florilegiu care nu e decât o suită de variațiuni pe teme isiene și osiriene: „miracolul ogorului de grâu" care amintește de „grădinile lui Osiris", „cortegiul animalelor sălbatice", cortegiu-tip pentru *Magna Mater*, „miracolul palmierului", care și el este un dublet al reprezentărilor de fecunditate a Isidei-Cybele; în sfârșit, lăsând la o parte „ucenicia lui Isus" – cu aluzii inițiatice și de întovărășire – jocurile, tema corăbiei care concretizează „granița" Egiptului prin fluviu, vom reține mai ales extrem de curiosul „Omagiu Egiptului", în care Egiptul este personificat, ca Isis elenistică, Cybele romană sau Berecentiana „încununate cu turnuri" într-un peisaj nocturn.

În ceea ce privește „activările" istorice ale acestui ansamblu mitic, pe lângă activarea imperială la Roma deja semnalată, pe lângă activarea datorată cruciadelor, când înfloresc legendele pustnicilor egipteni, ale sfintelor „egiptene", Maria, Salomeea și marea Maria-Magdalena, temele Egiptului reapar cu putere în epoca Contra-Reformei, apoi chiar în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când egiptomania masonică își dă mâna cu „campania din Egipt" a lui Bonaparte. Jurgis Baltrušaitis[10] a constituit cum nu se poate mai bine dosarul acesta al „Egiptomaniei", așa că nu voi insista. Or, tocmai prin intermediul acestor două „activări", din secolele al XVI-lea și al XVIII-lea, se va „iniția" tânărul Beyle în schema și simbolul Egiptului. Desigur, *Gerusalemme liberata* (1580)[11] nu înfățișează un Egipt arheologic sau geografic, dar prelungirea lui prin contextul Cruciadelor, tot „decorul său mitic", deși coincide admirabil cu accentele decorului mitic stendhalian, se armonizează la fel de bine și cu mitemele și simbolismele „mistice" prin excelență ale Egiptului[12]. Capodopera lui Tasso se situează la răspântia spirituală – și imaginară – care unește marile cicluri medievale, ca *Romanul lui Saladin*, cu esoterismul lui *Oedipus Aegyptiacus* (1652) sau al lui *Prodromus Coptus sine Aegyptiacus* (1636) al părintelui Athanasius Kircher.

În sfârșit, alte „surse" stendhaliene sigure și cufundate direct în resurgența egiptomaniacă din secolul al XVIII-lea: „romanul" abatelui Terrasson[13] *Séthos* și *Călătoria în Nubia* de Bruce. Valul egiptomaniac cel mai intens, ilustrat de cea mai mare parte a

„stilului *empire*", crește o dată cu sfârșitul secolului al XVIII-lea prin Court de Gebelin, Ch. Dupuis, N. de Bonneville, G. Le Gentil de La Glaizière, F.S. Schmidt, ca și prin masoneria „egipteană" a lui Cagliostro, C.A. Thory, A. Lenoir și a *Flautului fermecat* de Mozart. Egiptul imaginar al secolului al XVIII-lea este o încrucișare dintre *Persia* lui Montesquieu și *Huronii* sau *Sălbaticii cei Buni*, ba chiar *Zadig*. Bineînțeles, toată această mitologie va fi confirmată de lucrările lui J. Bruce pe care le va citi tânărul Beyle, ale lui Champollion sau ale lui D.V. Denon[14], și de fanteziile de arheologie pariziană ale lui J.-N. Déal, J.-A. Dulaure, G. Lafaye. Curent puternic ce se va resorbi de-abia în a doua jumătate a secolului, o dată cu vestitul *Roman al Mumiei* (1856), cu *Aida* de Verdi și cu egiptologul francez Auguste-Edouard Mariette (1871). Nu pot aici să mă aplec, cum ar face-o un J.-P. Vernant, asupra motivațiilor socio-istorice ale unor astfel de resurgențe. Să marcăm pur și simplu că apelul la Egipt pare a se face auzit de îndată ce o societate – religioasă (în secolul al XVI-lea) sau profană (în secolul al XVIII-lea) – simte o nevoie urgentă de remitizare. Și romantismul se situează încă de la sfârșitul secolului Luminilor și mai ales după *tabula rasa* revoluționară – amintind de *tabula rasa* a Reformei – ca o nevoie vitală și revitalizantă de mitologizare[15].

*

Este deci natural ca Stendhal, mai puțin decât oricare altul, să nu scape somațiilor epocii sale. Soldat al lui Bonaparte, credincios și sub Restaurație, „adorator" al lui Mozart, francmason, diplomat cultivat cufundat în „antichitățile" romane, Beyle nu poate rămâne surd la „chemarea Egiptului".

Și această chemare nu numai că e auzită foarte devreme, dar se menține până foarte târziu în selecțiunea autobiografică ce este *Brulard*. Desigur, între 1790 și 1835 a fost campania în Egipt, pe al cărei principal istoriograf, baronul Denon, conservatorul muzeelor imperiale, Beyle l-a cunoscut bine. Dar apariția Egiptului în *Brulard*, la acest orfan de mamă, ar face deliciul unui psihanalist. În universul maniheist care-l sfâșie pe orfan, în fața clanului mamelor vitrege, al tatălui detestat, al monstrului Séraphie[16], într-un cuvânt al neamului Beyle, firele „complexului Egiptului"

se vor înnoda la micul Henry în clanul matern, la familia Gagnon. Clan matern și feminin, în care se desenează cele două polarități ale femeii iubite: noblețea mătușii Elisabeth și senzualitatea „tușii" Camille Poncet, ecou – poate – al dorințelor oedipiene ale copilului pentru mama sa Henriette.

Egiptul apare mai întâi în capitolul VIII (VI al manuscrisului) lui *Brulard*[17], desigur în mod indirect, dar deja cuprins într-o constelație de imagini din care nu se va mai desprinde în cursul lucrării autobiografice: bunicul inițiator/terasa sarazină/noaptea înstelată: „Bunicul meu știa astronomie... ne petreceam serile de vară pe minunata terasă a apartamentului său, acolo îmi arăta Ursa mare și mică și îmi vorbea poetic despre păstorii din Caldeea și despre Avraam." Această pastorală nocturnă și orientală e urmată imediat de aluzii la lectura unei lucrări care „avea gravuri, de unde și imensa ei influență asupra educației mele", și care nu este altceva decât *Călătorie în Nubia și în Abisinia* de James Bruce, „urmaș al regilor Scoției". Această constelație de citări unde noaptea înstelată, bunicul și Egiptul se încununează cu regalitatea „scoțiană" dragă oricărei tradiții masonice, nu poate să nu ne frapeze prin coerența ei simbolică. Vom vedea precizându-se această coerență în faimosul capitol XVI, dar înainte trebuie să mai semnalăm că această lectură a lui Bruce i-a dat lui Beyle „ideea *genială*" care nu e altceva decât marele proiect exodic ce va însufleți fiecare întreprindere stendhaliană. „*Matematicile* (pentru care cartea lui Bruce îi dă „un gust viu") pot *să mă facă să ies din Grenoble.*" Să nu uităm că acest capitol VIII începea cu o evocare a misterioaselor origini italiene ale familiei Gagnon: „Există deci o țară unde portocalii cresc chiar în livadă?"

Să luăm geneza complexului Egiptului în capitolul XVI (XII din manuscris) din *Brulard*[18]. Egiptul este introdus prin tema faimoasei „terase" – o terasă nocturnă și în același timp florală de unde se retrăgea Chérubin Beyle, „puțin sensibil la frumusețea stelelor", și unde „nu venea niciodată Séraphie", dar pentru care, dimpotrivă, bunicul Gagnon „a făcut multe cheltuieli", amenajând-o ca pe niște adevărate grădini suspendate. Ni se spune mai întâi că terasa „este formată de grosimea unui zid numit Sarazin" – prima indicație a unui exotism oriental! – și că ea contemplă asfințitul (altă indicație mitanalitică a tărâmului morților), precum și „turnul de la Rabot". Și se știe ce atracție au exercitat „Tur-

nurile" asupra reveriei lui Beyle. În acest cadru „sărazin", nocturn și evocând grădinile Semiramidei, sau mai curând în biblioteca alăturată îl va iniția bunicul Gagnon – un fel de Sarastro grenoblez – pe micul Henry. După o aluzie întâmplătoare la Memmon, brusc este numit Egiptul: „Bunicul îmi vorbea cu același interes despre Egipt, mi-a arătat mumia cumpărată, prin influența sa, pentru Biblioteca publică"[19]. Până unde a mers această „reverie" despre Egipt pe care o consolidează lecturile paralele din Bruce și Terrasson? Era moda egiptomaniei și – cum ne-o sugerează un poet![20] – bunicul Gagnon, asemeni arheologiilor fanteziste ale lui Dulaure și Déal – îi va fi sugerat oare nepotului lui că Isera care curge la Grenoble se apropie fonetic foarte mult de Isis? Îi va fi spus oare că biserica de la Seyssinet-Pariset – unde se venerează o fecioară neagră – este construită pe un vechi templu al Isidei? Castelul Ize, aproape de Seyssin, nu-l putea face să viseze pe egiptomanul în fașă? În sfârșit, ținutul Dauphiné nu păstrează el moaștele celui mai vestit sihastru din Egiptul de Sus, pe ale Sfântului Anton? Nu mă voi pronunța – dinadins! – asupra acestor „influențe" posibile. Dar asonanțele dintre Isis, Isera și Ize existau la acel sfârșit de secol XVIII, la fel cum biserica din Seyssinet și abația Sfântului Anton erau locuri vestite de pelerinaj! Inițiere întru Egipt în prezența „minunatului părinte Ducros (primul bărbat stareț cu care am vorbit în viața mea)". Urmează imediat lectura faimosului *Séthos* pe care i-l „dă să-l citească" bunicul, „roman greu al abatelui Terrasson, pe atunci divin pentru mine". Or, fusese vorba de acest *Séthos* trei pagini mai înainte[21] și o psihanaliză a limbajului ar putea remarca foarte bine – fără să atingă prea mult delirul de interpretare – că „Terasa Sarazină" este evocată între cele două aluzii la opera lui Terrasson...

Dar această inițiere prin Egipt și prin lectură este imediat dublată de o inițiere mai secretă – aproape pe ascuns de bunicul care îi întoarce spatele „în D" tânărului Henry „în B" și „în L" pe schița din Cabinetul de Vară – în Pliniu, unde Beyle „căuta mai ales istoria naturală a *femeii*" – cu o notație olfactivă „de ambră și de mosc", „miros minunat" – și mai cu seamă este descoperirea „romanelor plate din 1780", „era esența voluptății", și printre ele a volumului *Felicia sau isprăvile mele*, care îl cufundă pe copil într-un „torent de voluptate". Și această inițiere în voluptate se continuă, iar numitele romane fiind părăsite acolo de unchiul

Gagnon des Echelles, tânărul Henry ajunge la librarul care i le-a vândut și își procură *Viața și Aventurile D-nei de...*, în sfârșit, șterpelește de la tatăl lui *Noua Eloiză*. Am putea rezuma curentul psiho-lingvistic din care se ivește prima constelație a mitului Egiptului la tânărul Beyle spunând că această constelație gravitează în jurul lui Terrasson/terasă nocturnă și vegetală/Sarazin/*Séthos* și Egiptul/misterele femeii și lecturile interzise *Felicia* și *Noua Eloiză*.

Acestei constelații întrucâtva trăite, i se va adăuga constelația mai literară formată din *Orlando furioso* și *Gerusalemme liberata*. Desigur, este vorba foarte explicit de Ierusalim și de sarazini și nu de Cairo sau Alexandria, dar psihanalistul Charles Baudouin[22] nu s-a înșelat asupra acestui nume împrumutat atunci când observă că Grădinile Armidei – ca și cele ale Alcinei – sunt simbolizate de Egipt, „tărâm interzis", tărâm al captivității în opoziție cu pământul făgăduinței. Să adăugăm la aceasta: apărare violată și captivitate inversată fiindcă, pare-se, tocmai în *Ierusalim* a putut pentru prima dată Stendhal să-și acorde „mitul personal" cu tema „temniței fericite". Această temă și acest model al capodoperei lui Tasso este de altfel atât de pregnant(ă), încât atunci când i-am consacrat, odinioară, un studiu lui Stendhal, nu am putut face altfel decât să intitulez partea a doua, adică jumătate din studiu: „Grădinile Armidei"[23]. În ultimul cânt din capodopera lui Tasso, Rinaldo *se întoarce* la Armida, se întoarce la grădinile acelea ambigue unde, pe de-o parte, s-a păstrat în desfătări „pacea zilelor dintâi ale lumii", peisaj al fericirii unde „pâraiele își poartă pe un nisip de argint cristalul lor mișcător"[24], unde ochiul poate admira „flori, tufișuri, pajiști, coline aurite de lumina soarelui, văi acoperite de un frunziș încântător, peșteri și păduri veșnic verzi...". Prototip al acestor *luoghi ameni*, pe care Stendhal îl așează ca epigraf la *Mânăstire*, dar ale cărui rădăcini se află în Ariosto și Tasso întrupându-se în peisajul de la Echelles, din Savoia „străină" grenoblezilor și clanului Beyle.

Să recitim capitolul XIII din *Brulard*[25], „Prima călătorie la Echelles". Este cel al primei „fericiri desăvârșite", prefața savoiardă la Italia, la Milano, este țesut din logodirea imaginilor visate în *Ierusalim* sau în *Roland* cu „torentul de munte", Guiers, grădina și „casa încântătoare" a familiei Poncet, peștera de la Echelles și pădurile de la Berland, unde tânărul Henry „plasa scenele din

Ariosto", „și toate încântările Ierusalimului". Les Echelles, pentru tânărul Henry, înseamnă o repetiție generală existențială a ședерii la Milano, unde pentru prima dată *„subiectul depășește prea mult spusele"*. Într-un fel, este primul exod trăit, în afara detestatului Grenoble – și poate în afara Franței, cea atât de plată, de grosolană – care era presimțit de la lectura *Călătoriei în Nubia*, dar mai este și întâlnirea destinului cu mitul deșteptat de Ariosto și Tasso. Și bineînțeles, ca în lecturile „egiptene" din cabinetul Gagnon, se adaugă misterele voluptuoase ale femeii; miracolul de la Echelles se află sub auspiciile tușei Camille, „persoană înaltă și frumoasă", căreia Henry îi „zărise pielea albă două degete deasupra genunchiului"[26] și, adaugă el, „ea era pentru mine – el avea opt ani – un obiect de arzătoare dorință", ecou incestuos al „furiei" amoroase pe care Beyle[27] o resimțea cu doi ani mai înainte pentru mama lui. D-na Camille Poncet-Gagnon e perfect în paralel cu acea *Felicia* pe care desfrânatul ei soț Romain Gagnon o lăsase fără să vrea pradă curiozității tânărului Beyle. Misterele femeii, pe urmele strengarului unchi Romain, se dezvăluie la Echelles: Camille, sora ei Marie Poncet, Fanchon, D-ra Cochet. Un psihanalist ar observa că, peste patruzeci și cinci de ani, Stendhal nu-și mai amintește decât despre *garden-parties* cu aceste cucoane, de o expediție în peșteră, de o partidă de vânătoare în pădure, de pescuitul în râul Guiers: constelația „mistică" a imaginilor este desăvârșită. Cu alte cuvinte, întâlnirea cu mitul Armidei/Isis și cu șederea la Echelles accentuează atracția pentru o feminitate voluptuoasă și pozitivă și acordul cu natura, și o natură – nu voi insista aici asupra acestui punct pe care l-am tratat în altă parte – agorafobă, desfășurând toată gama simbolurilor intimității, simboluri pe care le-am denumit „mistice"[28].

Dar dacă ambivalența nu apare în episodul petrecut la Echelles, unde toată culpabilitatea incestului părea refulată de „fericirea deplină", un psihanalist ar putea observa că ea e patentă în *Ierusalim*, confirmând astfel caracterul „egiptean" al acestuia. Căci grădinile Armidei sunt deopotrivă și o temniță întunecoasă în care Tancred se află deodată aruncat[29]. Rinaldo se pomenește și el în aceste grădini ostile, „labirint întortocheat cu ocolișuri perfide" care duce la un uriaș edificiu – *deja!* – circular, ultimă și înspăimântătoare fortăreață pentru desfătările grădinii. Și în acest labirint, în această citadelă/temniță *va reveni* Rinaldo la

Armida... Similitudinea acestei canavale de întoarcere în temniță și de ambivalență a grădinii-temniță la Tasso ca și la Stendhal nu poate decât să uimească. Cum surprinzător este și că *Ierusalimul*, *Roșul* și mai ales *Mânăstirea* și *Brulard* – care nu e decât o lungă reîntoarcere „transfiguratoare"[30] *la temnițele dauphineze* și la grădina savoiardă – repetă incertitudinile ambivalente ale Egiptului mitic: temniță, loc de deportare, ca și loc de fast, de reculegere a poporului lui Israel... Prin aceeași mișcare nu se vede oare că iconografia și mitul creștin – dincolo de exodul mozaic – *se întorc* la Egipt? Fuga în Egipt e o transmutare a unui exil într-un exil benefic, adică în exod[31]... e un exod „pe dos". Or, mitemul transmutației călătoriei este mitemul principal al miturilor Egiptului (unde moartea devine a doua naștere, unde peripețiile exilului constituie însăși ființa exodului etc.), ca și al întregii problematici a *Ierusalimului* sau a romanelor stendhaliene.

Această „închisoare fericită", al cărei uriaș edificiu circular figurează deja în *Ierusalim*, pe care un tablou de Poussin[32] – ce deja copiază direct Castelul Sant'Angelo – o situează totodată într-un peisaj pe care nu l-ar renega nici Tasso, nici tânărul Brulard la Echelles: frunziș, grotă, femei îmbăindu-se în lac, pescar cu undița... și totodată în miezul unui mit grecesc unde problematica așa numitei *nekyia* este clar și dramatic formulată, această închisoare fericită se va construi curios în orizontul stendhalian prin aluzii despre Egipt.

Desigur, proiectul Turnului există încă din 1810 în *Jurnal*[33] – Stendhal merge chiar până la stabilirea exactă a devizului, cu o scară cu o sută douăzeci de trepte – turn-refugiu pe care i-l va construi ideal Ducesa de Miossens în *Lamiel*[34], ultimul roman din 1840. Înseamnă că „terasa" bunicului Gagnon, lipită de cabinetul său de lectură, ia chip de imagine-arhetip. Lectura lui Montaigne – pe care-l admira – în „singurătate", ba chiar „la etajul cinci din strada Angivilliers cu o frumoasă vedere asupra colonadei Luvrului"[35], nu face, pare-se, decât să precizeze acest complex al turnului-bibliotecă la Beyle. Și acest peisaj claustrofil se potrivește întocmai cu ceea ce Georges Blin[36] a numit „secesiunea" stendhaliană. Să fie o simplă întâmplare că tocmai în capitolul XIII al lui *Brulard*, pe care l-am evocat, Stendhal își amintește că tânărul Henry a zărit-o, în raiul acela de la Echelles, pe „D-ra Thérésine Maistre, sora D-lui Conte de Maistre supranumit

Bance"; și adaugă explicit, rememorându-și-l pe acest autor savoiard care e unul din cei mai claustrofili cu putință: „autorul *Voiajului în jurul camerei mele* a cărui *mumie* am văzut-o [sublinierea îmi aparține!] la Roma prin 1832"[37]...? Tot foarte devreme apare și această „secesiune", ce va face că eroii stendhalieni „nu sunt niciodată atât de fericiți ca în temniță", în *Brulard*, unde tânărul Henry mărturisește: „ Cred că aș prefera să-mi petrec câte cincisprezece zile din fiecare lună în închisoare decât să trăiesc cu locuitorii prăvăliilor"[38]. Nu voi insista aici, deoarece am făcut-o în altă parte, asupra imaginii obsedante – și ambivalente – a „închisorii fericite" la Stendhal[39].

Să precizăm pur și simplu cât de uimitor se racordează această mare imagine cu mitul Egiptului. Am observat deja resurgența în iconografia creștină a Omagiului adus Egiptului, a figurii elenistice a Isidei încoronate cu turnuri. O suită de „supradeterminații" istorice și existențiale ale imaginii temniței prin accentele mitice ale Egiptului ne-ar umple de uimire dacă suprarealismul n-ar fi înregistrat din plin – René Char și „Magdalena ce veghea" – asemenea incidențe în care meta-istoria întărește parapsihologia[40].

Desigur, întâlnirea cu neuitata masă rondă a Castelului Sant'Angelo – întrupare în piatră a fortărețelor circulare din *Gerusalemme* – este cea care va fixa la Stendhal reveria persistentă despre turnul singurătății, despre închisoarea fericită. Dar ceea ce este remarcabil în *Plimbările prin Roma*[41] este că atracția generală a acestui oraș vine de la neîncetata amintire – în special prin zidul Forumului lui Nerva – despre „zidul sarazin" (care este în mod autentic un zid de incintă romană) din copilărie. Sant'Angelo apare mai întâi sub aspectul său negativ: temnița pontificală unde e închis de către Sixt al V-lea fiul cardinalului Farnese, Alessandro, ce va deveni modelul lui Fabrice. Sumbre descrieri ale Temniței Mamertine și ale vechilor *Scalae Gemoniae*[42] vin și ele să sporească groaza resimțită dinaintea uriașului turn de pe malurile Tibrului. Dar curând descrierea își schimbă sensul: accentul este pus pe refugiul, pe limanul de securitate. Intervine atunci dubla „întâlnire" cu Egiptul. Castelul acesta este într-adevăr – istoricește – un mormânt (mormântul împăratului Adrian), un palat (palatul lui Paul al III-lea), o temniță pontificală, și odinioară a fost încununat de „un templu magnific". Așadar Adrian a fost cel care i-a pus temelia, Adrian care „locuise multă

vreme în Egipt, ba chiar prea mult pentru slava sa"[43]. Stendhal își imaginează chiar că acest mormânt – al cărui stil ne apare mai apropiat de cel etrusc decât de cel nubian! – a fost inspirat împăratului roman de Egipt: „Amintirea celor văzute de el (Adrian) în Egipt a cântărit foarte mult în această hotărîre." Stendhal pare a visa la mumia lui Adrian în această Romă unde întâlnește „mumia" lui Xavier de Maistre! Dar există și o a treia aluzie la Egipt, referitoare la castelul Sant'Angelo, și care mi se pare ieșită direct din „întâlnirea" suprarealisă: este prezența în temnițele pontificale a unui „arhiepiscop egiptean", prizonier a cărui prezență secretă îi interzice definitiv lui Stendhal vizitarea anumitor părți ale faimosului castel[44]. Egiptul este deci prezent – în carne și oase, ca să zic așa! – la această ocultare, așa cum era prezent odinioară, prin opera plină de bunătate a lui Terrasson, la tainele femeii și la lecturile clandestine.

Nu voi întârzia aici asupra copleșitoarei descendențe a acestui Castel Sant'Angelo atât de ambivalent, care de la *Vanina* și până la turnul din *Lamiel*, trecând prin temnițele din *Roșu, Mânăstire*, prin mânăstirile-fortărețe din *Stareța de Castro, Suora Scolastica, Prea multă îngăduință ucide*, obsedează toată opera stendhaliană[45]. Să notăm pur și simplu încă o dată că acest egiptean turn-temniță, ca și grădina-fortăreață a Armidei, este locul unde te întorci, locul de *Rücksicht* dragă psihanaliștilor, și că aceștia ar fi și mai încântați dacă ar nota caracterul explicit incestuos al faimosului turn „Farnese", „turn zidit după modelul Mausoleului lui Adrian de la Roma", construit în cinstea fiului celui mai mare al lui Ranuce-Ernest al II-lea, „care devenise amantul multiubit al mamei sale vitrege"[46]. Incest care, douăsprezece capitole mai încolo, ne e reamintit cu complezență: temniță „ridicată pe platforma turnului celui mare, în cinstea unui prinț ereditar care, foarte deosebit de fiul lui Tezeu, Hipolit, nu respinsese nicidecum poliețurile unei tinere mame vitregi"[47]... Să amintim doar că drama mitologică a Isidei și a lui Osiris e un incest care va întemeia ritualul nunților faraonice, și să amintim mai ales – lăsându-le câmp liber psihanaliștilor! – amorul incestuos al copilului Henry Brulard pentru totdeauna frustrat prin moartea Henriettei Gagnon-Beyle. Tema aceasta stendhaliană anexată de greoaia siluetă a Castelului Sant'Angelo va avea numeroase ecouri claustrofile – să-l amintim pe ultimul: o recentă ediție de buzunar

a *Pivnițelor Vaticanului* – caricatură a faimoasei închisori pontificale care planează asupra atâtor *Cronici italiene* – are pe supracoperta desenată de Tibor Czernich imaginea strivitoare a mormântului lui Adrian!

Observăm deci în opera lui Stendhal, și în special în re-crearea autobiografică a lui *Brulard*, o permanență discretă a „mitului Egiptului", în care putem repera cu ușurință simbolurile care, din Antichitatea clasică și până la egiptomania romantică, animă această mitologie: locul „întoarcerilor" materne la clanul Gagnon, ca și la închisorile fericite, transmutarea plecărilor și exilurilor departe de Grenoble și chiar departe de Franța în descoperirea exodică a „pământului făgăduinței", desfătările de la Echelles și de la turnul Farnese, în care răsună ecourile grădinii-fortăreață a Armidei unde se întoarce Arnaud, fixația „incestuoasă" pentru marea Mumă a Zeilor și a oamenilor, *rediviva* sub trăsăturile fugare ale Henriettei, ale Camillei Poncet, poate ale Ginei, ale Doamnei de Rênal, ale acelei misterioase mame vitrege a fiului mai mare al prințului de Parma... În sfârșit, mormânt și loc de reculegere concretizat prin mausoleul lui Adrian, spațiu închis totdeauna visat de Beyle ca limanul total unde odihna, moartea, fericirea nebună, femeia iubită se întâlnesc, punct de fugă al unei întregi vieți în care mama prea de timpuriu absentă s-a perpetuat în atâtea iubiri incerte și în atâtea *fiasco*-uri.

*

Firește, aș putea să continui și să mă întreb care sunt motivațiile psihanalitice, psihologice, politice, istorice care solicită mitul Egiptului la Henry Beyle. Dar ar însemna să mă întorc la niște dispute înșelătoare care, după părerea mea, nu țin de resortul criticii, aceasta după mine fiind doar copoiul sau cățeaua folosită în „vânătoarea de fericire" literară. Ce-mi pasă ce va determina scrisul lui Beyle, când nu mă interesează cu adevărat decât lectura lui Stendhal, și mai intim încă propria mea lectură a lui *Henry Brulard*? Desigur, *Viața lui Henry Brulard* este nu numai o prodigioasă colecție de exemple pentru psiholog, și am fost adeseori frapat de geniul psihanalitic – *avant la lettre!* – al scriitorului; desigur, politica și istoria sunt „natural" prezente la acest fost ofițer al epopeii imperiale, devenit consul sub Restaurație. Dar

Stendhal, mai mult decât oricine, n-a vrut niciodată să pozeze în exemplu sau în caz psihologic, n-a vrut niciodată – și timpul înfrânt al istoriei confirmă această înțelepciune! – să-și predice sau să-și propovăduiască ideologia. Pur și simplu a avut înalta conștiință de a scrie o operă literară pentru îndepărtații *happy fews* din 1935! Această voință de distanțare creatoare ar trebui să ne pună la adăpost de fastidioasele și meschinele certuri ale ideologiilor noastre de consumatori literari în care – ca și pentru tot restul, vai! – prezentarea și ambalajul depășesc plăcerea și, în mod anti-stendhalian, în care spusul depășește prea mult subiectul mulțumirii noastre!

Mitocritica pe care am folosit-o nu vrea decât să se așeze în centrul actului uman al lecturii. Ea repudiază grelele și totalitarele lanțuri cauzale, se ține cât se poate de mult la nivelul textului, dar al unui text care nu este redus – cum prea adesea o face un pedantism ignar – la jocul pretențios al pedanteriilor sintactice. Un text care prin definiție vehiculează „sensuri", adică o cultură umană, o cultură articulată pe destinul unei naturi foarte specifice. Poate este vorba mai puțin – așa cum credeam odinioară, asemeni lui Malraux[48] – de a ne întreba „prin ce se apropie Homer de Mallarmé în admirația noastră" decât de a descoperi ce apropie prin actul de lectură admirația mea sau a noastră de Homer, de Mallarmé, Ariosto, Tasso, Dante sau Stendhal. Și mi-a devenit clar că ființa conștiinței oamenilor nu rezida decât în aceste miteme care se coerează în lectura fericită sub presiunile încrucișate ale istoriei, ale mișcărilor sociale, ale caracterelor și biografiilor.

Lecția lui *Brulard* nu ne arată oare tocmai cum știe un scriitor de geniu să-și recitească trecutul, sau, cu patruzeci de ani mai târziu, să înalțe incidentele meschine ale biografiei și ale istoriei la demnitatea autobiografică a mitului? Marea operă literară nu este oare tocmai aceea în care ne înălțăm, de la imaginile obsedante și de la „mitul personal" dragi psihocriticii lui Charles Mauron, până la acele mituri ce obsedează o colectivitate întreagă de oameni de-a lungul unei istorii culturale sau în clipele deosebite încadrate de marile evenimente sociale? În acest fel, capodopera deschide mitul personal asupra unei mitologii colective resimțite în profunzimile unui popor, și justifică o metodă de analiză care, dincolo de psihocritică, duce la o adevărată mitocritică ce subli-

niază trăsăturile prin care o capodoperă consacră devenirea sau intensificările culturale ale unei societăți umane.

## NOTE

[1] Cf. G. Bachelard, *La philosophie du Non*, P.U.F., 1940 ; *Le pluralisme cohérent de la chimie moderne*, Vrin, 1932.

[2] Cf. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*

[3] Cf. G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 37.

[4] Cf. numerele 2 și 4 ale revistei *Romantisme*, Flammarion.

[5] Cf. L. Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, *op. cit.*; P. Albouy, *La création symbolique chez V. Hugo*, Corti, 1968.

[6] Cf. Plutarh, *De Iside et Osiride*; Apuleius, *Metamorfoze*, XI ; Diodor din Sicilia, *Bibl. Histor.*; Herodot, *Hist.* Lib. II.

[7] Cf. *Gen.*, mai ales de la XXXVII la L, *Exodul* în totalitate, și *Numerii*, mai ales de la XV la XXXIV. Pentru mai multe detalii despre „mitul Egiptului", cf. articolul nostru „Une autre cité : l'Egypte", Colocviul „La cité spirituelle", în *Cahiers de l'Université Saint-Jean-de-Jérusalem*, nr. 2/1976.

[8] Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, P.U.F., 1958.

[9] Cf. Mat. II, 13-15, referindu-se la Osea XI, 1 : „din Egipt am chemat pe fiul meu". Cf. K. Vogler, *Die Iconographie der Flucht nach Aegypten*, 1930.

[10] Cf. J. Baltrušaitis, *Essai sur la légende d'un mythe. La quête d'Isis, introduction à l'égyptomanie*, Perrin, 1967.

[11] Cf. V. del Litto, *La vie intelectuelle de Stendhal, genèse et évolution de ses idées*, 1802-1821, P.U.F., 1959.

[12] Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, ed. a II-a, 1971, și G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*

[13] J. Terrasson, *Séthos. Histoire et vie tirées des monuments et anecdotes de l'ancienne Egypte, traduits d'un manuscrit grec*, Paris, 1731.

[14] Cf. D.V. Denon, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte pendant les Campagnes du Général Bonaparte*, 1802. Știm din *Jurnal* că Stendhal întreținea relații amicale cu Denon ; cf. *Journal*, *op. cit.*, pp. 1016, 1018, 1024, 1409-1411, și *Essai d'autobiographie*, p. 1525. Baronul Denon l-ar fi însoțit pe Beyle la funeraliile lui Haydn, în 1809. Pe de altă parte, e foarte probabil ca ofițerul Henry Beyle din Regimentul 6 Dragoni să fi întâlnit alți veterani ai campaniei din Egipt cu prilejul campaniei din Italia.

[15] Cf. L. Cellier, P. Albouy, *op. cit.*

[16] Cf. G. Durand, *Le décor mythique...*, *op. cit.*, cap. II : „Înfruntarea eroică". Firește, Séraphie e o Gagnon, dar trecută de partea dușmanului.

[17] Cf. *Brulard*, *op. cit.*, p. 109.

[18] Cf. ed. din „Bibliothèque de la Pléiade", *Oeuvres intimes de Stendhal*, p. 189 sq.

[19] *Op. cit.*, p. 184.

[20] Îi mulțumim din inimă D-nei M.H. Foix pentru aceste sugestii poetice!

[21] P. 181, „frumoasele locuri ale lui Telemah și Sethos".

[22] Cf. Ch. Baudouin, *Le triomphe du héros*, *op. cit.*, p. 124, nota 2.

[23] Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, pp. 131-228.

[24] Cf. *Gerusalemme*, cânturile XV și XVI.

[25] *Brulard*, *op. cit.*, p. 148 : „...aici frazele îmi lipsesc, va trebui să lucrez și să transcriu aceste bucăți precum mi se va întâmpla mai târziu pentru șederea la Milano".

[26] Cf. *Brulard*, p. 150 și p. 428.

[27] Cf. *Brulard*, cap. 3, p. 60 : „Voiam s-o acopăr pe mama de sărutări și haine să nu fie."

[28] Cf. G. Durand, *Le décor mythique...*, *op. cit*, p. 177 sq.

[29] Cf. *Gerusalemme*, cântul VI.

[30] Gérald Rannaud observa cu perspicacitate că prima pagină din *Brulard* face o aluzie explicită la *Transfigurarea* lui Rafael dispărută pentru totdeauna din San Pietro in Montorio, unde Stendhal începe să-și reclădească amintirile. E și mai frapant să vedem că Stendhal compară direct cei 250 de ani de ocultare, oarecum, a *Transfigurării*, cu propria-i soartă de om ajuns la 50 de ani.

[31] Se știe că această imagine a Egiptului primitor, a casei Ismaelitului, se va regăsi în frumosul oratoriu al lui Hector Berlioz, alt dauphinez.

[32] Cf. N. Poussin, *Orphée et Eurydice*, Muzeul Luvru.

[33] *Journal*, *op. cit.*, p. 100 sq.

[34] Cf. *Lamiel*, ed. „Pléiade", pp. 329-331.

[35] Cf. *Brulard*, *op. cit.*, p. 41, notă, p. 44, p. 287, și *Journal*, pp. 551, 599; *Essai d'autobiographie*, p. 1531.

[36] Cf. G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Corti, 1958, pp. 371, 390.

[37] *Brulard*, *op. cit.*, p. 153. Cf. cap. 5 la noi.

[38] Cf. *Brulard*, p. 258.

[39] Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, pp. 159-174.

[40] Cf. A. Breton, *Nadja*.

[41] Cf. *Promenades*, J.-J. Pauvert, Sceaux, 1955, pp. 286, 212, 294-296, 298.

[42] Cf. *Promenades*, p. 601, cf. *Jeunesse d'Alexandre Farnèse* (1832).

[43] Cf. *Promenades*, *op. cit.*, p. 294.

[44] De notat că un alt prizonier prezent în castel la vizita lui Beyle nu e altul decât „faimosul Barbone" – *Promenades*, *op. cit.*, p. 296.

[45] Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, pp. 166-174.

[46] Cf. *Chartreuse*, *op. cit.*, p. 131.

[47] Cf. *Chartreuse*, cap. XVIII, p. 308.

[48] Cf. A. Malraux, notă marginală 23, în G. Picon, *Malraux par lui-même*, Seuil, 1958.

## PARTEA A TREIA

# DE LA MITOCRITICĂ LA MITANALIZĂ

„Nu e mai puțin adevărat că înțelegerea mitului se va număra într-o zi printre cele mai folositoare descoperiri ale secolului XX."

Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

## Capitolul VIII

# MITURILE ȘI SIMBOLURILE INTIMITĂȚII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA*

„Imaginile sunt chiar, după caz, factorii care contrabalansează sau compensează problemele pe care realitatea i le pune vieții. Nu e nimic de mirare aici, căci aceste imagini sunt rămășițele unor experiențe multimilenare de luptă pentru adaptarea la existență."

C.G. Jung, *Sufletul și viața*

Voi pune în acest capitol problema dacă sociologul sau antropologul, în exercițiul meseriei sale, trebuie mai degrabă să fie uimit de „neîncetata reînnoire" ce privează pe veci socialul sau colectivul de o dată fixă de naștere sau de deces, ori să constate în ce măsură conștiința speciei – nu îndrăznesc să spun a „naturii" – umane, în pofida necontenitei mișcări care o formează și la care participă, se manifestă în primul rând ca supraviețuire, fidelitate încăpățânată față de sine însăși, eternă reîntoarcere asupra posibilităților și aptitudinilor sale. Dacă există o ambiguitate fecundă în știința omului, atunci tocmai aici se află ea: societățile, relațiile și culturile umane nu trăiesc decât prin neîncetata lor transformare dar, reciproc, ceea ce face ca ele să *rămână* umane este necontenita recurență, palingenezia, ar fi zis un romantic, reîntoarcerea compensatorie care îi permite omului să rămână om în sânul permanentei revoluții a istoriei.

Mi se pare că teoria acestei ambiguități fundamentale, constitutivă atât pentru natura cât și pentru cultura umană, a fost clar

* Capitolul de față a apărut mai întâi sub formă de articol în *Intime, Intimisme, Intimité*, Societatea de studii romanice, Université de Lille III, 1976.

formulat de Max Weber. Faimoasa noțiune de „paradox" pare să întemeieze orice înțelegere a mecanismelor și dinamismelor culturale. Paradox – adică determinare prin antagonisme – ce ne amintește de celebra „compensație", ba chiar de „deplasările" dragi psihanalizei freudiene, și care lămurește fenomenele de disjuncție socio-culturală pe care Lévi-Strauss le discerne de exemplu între anumite mituri și anumite rituri din cadrul uneia și aceleiași societăți. Paradox ce colorează probabil profunda ironie a Științelor Omului din vremea noastră și pe care Weber l-a analizat minuțios într-o lucrare celebră în care arată că sursa capitalismului modern, și a dublului său act de credință materialistă în producție și în consum, se află în austeritățile și restricțiile moralei puritane.

Și ce ilustrare mai strălucită a acestei legi a paradoxului socio-cultural poate fi dată decât avântul și amplificarea intimismului romantic, născut și crescut în plin progresism al luminilor revoluționare și al consolidărilor scientiste sau pozitiviste? După cum prea bine arată Alain Girard, noile valori se numesc: proliferare și „explozie" demografică (redate atât de bine de filmele lui Abel Gance, consacrate Revoluției), „concentrare și creștere urbană", înlocuire a bătrânei comunități rurale și feudale cu o societate cvasi-anonimă, „mobilitate socială" care egalizează dacă nu condițiile, măcar aspirațiile de viață, în sfârșit, înlocuire a vechii ordini teologice și metafizice cu o ordine umanistă și pozitivistă a istoriei. Pe când această răscruce dintre secolul al XVIII-lea și secolul al XIX-lea apare în lumina analizei pozitive ca momentul celui mai mare progres și al triumfului extravertirii cuceritoare a Occidentului, paradoxal, tocmai în acest moment se cască în această irezistibilă ascensiune prăpastia romantică a intimismului și, una câte una, valori antagoniste vin să compenseze și să umple de nostalgie, dacă nu de culpabilitate, axiologia triumfătoare a lumii noi ieșite din Revoluția franceză. Alain Girard ne-a sugerat cu eleganță acest avânt care, din explozia demografică, extrage contrapunctul întoarcerii către sine intimiste, în „orașul tentacular", trezește nostalgia colibei și mirajele unor îndepărtate și sălbatice paradisuri, în societatea egalitară din *Aufklärung* și în prelungirile sale scientiste, reînvie în fine societățile secrete și misterele lor, ierarhiile complicate ale Înaltelor Grade, reîntoarcerea la esoterism și în cele din urmă la magie. Iar dacă miturile

cele mai aparente de la această „răscruce de veacuri" sunt miturile extraversive și cuceritoare ale lui Prometeu, Faust sau, mai plat, Don Juan, care în romane se transformă în Rastignac, Julien Sorel sau moș Grandet, cine nu vede că aceste mituri și romane „eroice" se pătrund de paradoxalul contrapunct de imagini pe care le-am numit odinioară „mistice" și cărora astăzi le-am putea spune „intimiste", studiindu-le ca atare? Trebuie să subliniem cât s-a trudit *Faustul* lui Goethe ca să rămână „faustic", ceea ce va necesita crearea unui *„Al doilea Faust"*, precum un secol mai târziu – la răscrucea de astă dată dintre secolul al XIX-lea și al nostru – Karl Spitteler va fi silit să scrie un *„Al doilea Prometeu"*! Dar chiar fără această constrângere internă a simbolurilor și imaginilor, Goethe își dublează *Faust*-ul cu intimistul și deznădăjduitul *Werther*, așa cum Spitteler îl dubla deja pe primul *Prometeu* cu fratele său Epimeteu. În remarcabila sa carte *Întoarcerea lui Dionysos*[1], Jean Brun nu șovăie să-i anexeze pe Faust și pe Don Juan cortegiului mistic al lui Dionysos. Și traiectoria lui Don Juan, de la Molière la Byron, trecând prin Mozart, se întunecă, se repliază asupra „bolii veacului" și se complică. Am arătat cu altă ocazie cum se „convertesc" eroii stendhalieni, în special Fabrice, de la un regim eroic al imaginii și acțiunii, la un regim mistic în care triumfă valorile și imaginile intimității. Fără nici un joc de cuvinte, se poate spune că ei trec de la roșu la negru. Extraordinara întrupare a miturilor și simbolurilor acestui moment romantic în cultul personalității lui Napoleon Bonaparte, nu vine oare de la faptul că împăratul, legislatorul primei Restaurații civile, a fost mai întâi generalul, cuceritorul, a fost mai întâi Bonaparte, înainte de a „se ivi" Napoleon?

Paradoxul, această dialectică extremă – sau, pentru a relua expresia lui Weber[2], „politeismul" antagonist – al valorilor și care nuanțează cu polifonia sa însăși contextura operelor și ideilor acestui secol romantic, se manifestă totodată și în frecvența imaginilor oximoronice care, de la Shelley la Baudelaire, obsedează poezia, și în acest mit profund, această mistică făcând parte din spiritul veacului pe care colegul și prietenul meu Léon Cellier l-a descris în opera lui Hugo, Ballanche, Soumet sau a abatelui Constant: mitul *Sfârșitului lui Satan*, al acestei alchimii a răscumpărării care din rău știe totdeauna să facă să „înflorească" dacă nu binele, măcar frumosul.

Am arătat în altă parte că veacul Regelui Soare se detașa pe un fond de licăriri obscure și de patimi nocturne. Tot astfel vedem apărând în zorii secolului al XIX-lea – semn neîndoielnic al regimului nocturn al imaginii – o intricare de antagonisme în conștiința romantică. Este mai întâi antagonismul „revoluționar" care, în perspectivele mișcării *Aufklärung*, a lui Voltaire, a Enciclopediilor și mai apoi a progresismelor și pozitivismelor, se opune valorilor decadente sociale, pedagogice și culturale ale Vechiului Regim. Este stilul neoclasic, „roman", al lui Ledoux, Gabriel sau David, opus stilului Régence, rococo-ului și lui Boucher. Dar luminile la rândul lor sunt contestate din interior de profunda recurență care va fi cea a intimismului. Lui Diderot, Voltaire sau Condorcet li se opun nu numai Rousseau, dar și mai cu seamă Saint-Martin, în timp ce Maistre și Cabanis sau Comte vor contrasta cu Novalis, Schelling sau Hahnemann.

Conștiința secolului al XIX-lea, și în special conștiința romantică, se va obișnui deci cu antagonismul intern, cu contrastul simultan al valorilor, dar și cu recurența și redundanța. Acestea sunt marile scheme „nocturne" care poartă imaginile intimității. Fiindcă arhetipul acestor imagini este fără îndoială cel al conținătorului. Sau, mai bine zis, cel al dialecticii ambigue și neprecizate, reluate fără încetare, a conținătorului și conținutului. Nu vreau să întârzii aici asupra unui catalog al acestor imagini, fiindcă am făcut-o în altă parte[3]. Pur și simplu voi recapitula. Orice obiect natural sau artificial se poate afla în acest „raport de intimitate care e cel dintre conținător și conținut: conținătorul poate să fie fiolă, coș, leagăn, poala maternă, sexul feminin, mormânt sau odaie închisă, dar la fel de bine și insulă, provincie, patrie, ocean, continent..." Totuși, există imagini ale intimității mai specifice: sunt acelea care adaugă relației conținător/conținut restricția „gulliverizantă", cum zice Bachelard, adică aceea care privilegiază „puterea celui mic". Logica internă a raportului simbolic dintre conținător și conținut implică într-adevăr ca unul din termeni să fie mai mic decât celălalt. Și nu invers – cum ar fi cazul pentru o logică nedeterminată de o fantastică! – adică unul din termeni să fie mai mare decât celălalt. Procedura gulliverizantă a simbolurilor intimiste pretinde cu necesitate ca procesul de încastrare să pună accentul pe micșorare, reducere, miniaturizare.

Acestor două trăsături structurale, de altfel foarte legate între ele – redundanța și „miniaturizarea" – li se adaugă, așa cum am arătat odinioară, alte două trăsături. Pe de-o parte, „vâscozitatea" elementelor reprezentative, indicată destul de bine de alunecarea confuzională de la conținut la conținător, de la activ la pasiv, iar pe de altă parte senzorialitatea foarte dezvoltată a reprezentărilor, „răspunsul în culori" – ca să vorbim ca Rorschach – dat de acest regim al imaginii, cel mai specific nocturn cu putință.

Este evident că cele patru trăsături structurale – încastrarea, gulliverizarea, vâscozitatea confuzională și acuitatea imaginilor senzoriale atât vizuale cât și gustative, tactile sau olfactive – ce caracterizează profilul imaginilor intimității se vor întrupa în mari imagini privilegiate ce recapitulează potențialitățile respectivelor dinamisme: noaptea, profunzimile abisale, femeia-mamă, „locuința și cupa", și tot ce se leagă de pătrunderea în pământ, în burta „digestivă sau sexuală", gemele, mâncărurile, minele, subteranele. Recunoaștem aici un întreg arsenal al imageriei romantice și post-romantice.

Aș vrea să mă opresc în acest capitol asupra dinamizării – punerea în „povestire" retorică – și asupra organizării mitice a imaginilor intimității. Fiindcă, rămânându-le credincios lui Jung și lui Bachelard, cred, după ce am constatat eu însumi acest lucru, că marile imagini au un dinamism intern care le face să tindă a se organiza în povestiri tipice și tipizându-le propriul lor regim fantastic. Astfel, în spatele staticii arhetipologiei se schițează o dinamică ce poate constitui prolegomenele la o adevărată „mitocritică".

Am încercat în această carte să formulez o asemenea metodă, tocmai referindu-mă la un autor preromantic francez, Xavier de Maistre[4]. Am arătat, la acest autor obsedat – în sensul mauronian al termenului! – de imaginile călătoriei sedentare, ale evadării intime, cum mitul biblic al lui Agar ne permite totodată să dăm seama de „mitul personal" al mezinului care era Xavier crescând în umbra fratelui mai mare, renumitul Joseph, dar mai ales ne permite să ajungem – prin mijlocirea mitului biblic al redundanței soțiilor, al „celor două femei" – la inconștientul colectiv, sau cel puțin la bazele civilizaționale ale mitologiei biblice. Dar am mai procedat la o analiză asemănătoare[5] atunci când discernam în întreaga operă a lui Stendhal, și mai ales în ultima sa capodoperă,

în primul rând marea mutație romantică ce făcea opera să alunece într-un mod atât de didactic de la „un suport epic al decorului" la imaginile intimiste ale unui „suport mistic", apoi și mai cu seamă constituirea – sau reconstituirea, atât de recurent este totdeauna imaginarul! – a unui mit în care Armida în cele din urmă aduna mitemele din miturile lui Eurydice, Amalthea, Ariadna, Iona, Isis și Psyche.

Or, o asemenea metodă, aplicată sistematic tuturor autorilor din secolul al XIX-lea, de la cei dintâi romantici la cei din urmă naturaliști, scoate totdeauna în evidență existența pregnantă a două serii de miteme – uneori distincte, alteori confundate la început – cea atât de bine studiată de Léon Cellier la Lamartine, Ballanche, Hugo, Soumet sau Eliphas Lévi și care gravitează în jurul marelui mitologem gnostic – și al componentelor sale iudeo-creștine – al *sfârșitului lui Satan*, al căderii urmate cu necesitate de înălțare, într-un cuvânt de mitul răscumpărării, mitul lui Osiris în care Isis n-ar apărea decât foarte puțin[6]. Mit care se colorează foarte repede cu aspirațiile umaniste ale secolului și se instalează în majoritatea cazurilor ca mit titanic: cel al lui Prometeu. Acest mit pe care l-am putea deopotrivă găsi în structurile tuturor filozofiilor „dialectice" ale veacului și ale tuturor utopiilor sociale – de la Joseph de Maistre la Hegel, de la Hegel la Marx – bântuie literalmente întreaga ereditate ocultistă și iluministă a romantismului, analizată de Auguste Viatte[7] și recent de Antoine Faivre[8].

Toată „inițierea" literară sau religioasă a romantismului poate să-și ia ca deviză acel *„Perit ut vivat"* – a cărui emblemă este Phoenixul – al reformatorului masonic de la finele secolului al XVIII-lea, J.B. Willermoz. Mitul lui Osiris, care se repercutează de la grosul roman arheologic al abatelui Terrasson[9] până la primul autor de *science-fiction* Jules Verne, trecând desigur, printre alții, prin *Consuelo*[10], a fost suficient și magistral studiat de Léon Cellier, P. Albouy și Simone Vierne ca să ne mai oprim și noi asupra lui. De altfel, el poartă numai din întâmplare imagini ale intimității: mai curând triumfalist și progresist, el nu face decât să treacă prin cabinetele de meditație și prin camerele secrete. O trăsătură foarte semnificativă: adeseori femeia și feminitatea sunt absente din această mitologie, după exemplul răscumpărării iudeo-creștine sau al lojilor masonice din acest

secol romantic. Dacă misoginia lui Jules Verne este cvasi-totală, personajul „feminin" din *Consuelo* nu trebuie să ne înșele: în realitate, este o „amazoană", uneori o *virago*; nu-i spun tovarășii săi de inițiere „te vom trata ca pe un bărbat"? (*Consuelo, op. cit.* III, p. 373), iar eroina nu-l însoțește pe Joseph Haydn travestită în Signor Bertoni?

Dar mai există o altă serie romantică de miteme care integrează direct toate simbolurile intimității, și în primul rând femeia, în jurul căreia pare chiar să graviteze. Aceasta este seria pe care o decelam la Xavier de Maistre și la Stendhal și care se repercuta prin personajele mitologice Agar, Eurydice, Ariadna și mai cu seamă Armida. În timp ce seria „osiriană" sau mai bine zis „titanescă" ne orienta către un roman de tip inițiatic, seria „isiacă" ne orientează către un tip de romanesc sau de lirism pe care l-am putea numi al convertirii. În timp ce seria romanului inițiatic își rânduiește imaginile de preferință în ceea ce am numit structuri sintetice (sau „dramatice"), în care timpul, maturizarea, „trecerea" joacă un rol esențial, operele „convertirii" sunt tipice pentru structurile mistice (sau „antifrastice") și mai ales pentru structurile și figurările intimiste. Dacă aș împrumuta un limbaj guénonian, aș spune că prima serie este cea a unei mitologii și unei literaturi „inițiatice"[11], iar a doua cea a unei expresii de gândire „mistică". Ca și la Stendhal, arhetipul mistic al femeii absolute – adică multiplă și cel puțin dublă sau dedublată – incită la organizare mitică în jurul acelei *Magna Mater Deorum*, Fecioară și Maică Roditoare, Mamă și Amantă, războinică sau amazoană temută și amantă maternă hrănitoare și liniștitoare. Diana vânătoare sfâșiindu-l cu cruzime pe Acteon sau Isis-Cybele polimastă, Fortuna grea de comorile intimității. Nimeni nu a arătat mai bine decât Léon Cellier[12] pregnanța mitului femeii duble, „târfa sublimă", cum magnific va spune Stendhal, de-a lungul întregului secol al XIX-lea prin această Circe, această Lamie modernă care a fost Manon Lescaut.

Căutarea inițiatică sau mai adesea prometeică fiind una din axele mitologice ale romantismului, „religia" femeii – „scop al bărbatului", cum a scris Novalis, „spărturi către celălalt tărâm prin care se afundă sufletele", cum scrie Régnier – va fi cealaltă dimensiune esențială a sufletului romantic[13].

Desigur, această serie mitică poate foarte bine să interfereze cu cea dintâi și să creeze în povestire ca niște momente de ezitare când eroul se întreabă dacă să se oprească definitiv[14] și să se „așeze" alături de Omphala, Calypso sau Circe, sau să-și continue căutarea după această primejdioasă diversiune. Dar nu e mai puțin adevărat că cele două serii mitologice – ieșite din două regimuri structurale diferite – nu își amestecă apele simbolice și rămân cât se poate de distincte, în pofida interferențelor.

Aș vrea să semnalez două exemple extreme de astfel de miteme ale intimității care constituie mitul convertirii nocturne prin excelență, al Femeii absolute. Unul la acel poet mort de tânăr în zorii romantismului, Shelley, celălalt la marele romancier naturalist care încheie secolul romantic, Zola. Aceste două exemple acoperă tot traseul istoric al romantismului. Putem să abordăm problema miturilor la Shelley grație monumentalei lucrări a colegului, prietenului și colaboratorului meu Jean Perrin[15]. Desigur, Jean Perrin a arătat că pentru Shelley, ca și pentru toți romanticii, ideologia globală – adică filozofia – este cea a problemei și dificultăților fundamentale ale acelei *coincidentia oppositorum*, adică ale unității contrariilor și sfâșierilor. Dar pe acest fond comun romantic al „mitului lui Satan" sau al „mitului titanic"[16] – și Shelley cu al său *Prometheus Unbound* (1820) îl prefațează atât pe Quinet (1838), cât și pe Louis Ménard (1843) sau pe foarte pozitivistul *Prométhée* al Louisei Ackermann (1865) – alte centre de atracție mitică vin să orienteze în chip mai individualizant opera poetului și în particular, în primul rând, mitologia feminină și tot decorul ei mitic de intimitate.

Jean Perrin a observat magistral cum se înscria mitologia feminină în perspectivele „paradisiace" ale mesianismului utopic și ale mitului personal al lui Shelley, și în prelungirea directă a *refugiilor intimității*[17]: crisalidă, grotă, glob, peșteră, pădure... Așa cum scrie Jean Perrin: „Apologia rolului jucat de femeie în viața și imaginarul lui Shelley nu mai trebuie făcută. De la Harriet Grove la Jane Williams, istoria sentimentală și intelectuală a poetului poate fi povestită ca o frescă seducătoare și variată alcătuită din avatarurile complete ale feminității"[18]. Și regăsim prin „nimfolepsia shelleyană"[19] toate unduirile mitologice ale feminității: când amenințătoare ca Pandora și Lilit (dar trebuie să subliniem, așa cum a făcut-o și Perrin: rareori, și în împrejurări

biografice penibile care au generat direct asemenea imagini; este ceea ce diferențiază arhetipul feminin shelleyan de acela cu contrarii mai tensionate al contemporanului său J. Keats[20] – la Shelley, nu există *Lamia*, nu există *frumoasa doamnă neîndurătoare*), când, cel mai adesea, delectabilă, desigur, o dată cu mitul Demetrei (*The Spectral Horsenan, Queen Mab, Prometheus*), Pământul-Maică refugiu, hrănitor. O tentă de senzualitate pozitivă se adaugă o dată cu simbolismul floral și vegetal al Proserpinei din *Song of Proserpine* și din *The Sensitive Plant*. Feminitatea este și luna, iar Shelley asociază în mitul Selenei-Artemiza răceala (*Prince Athanase, The Revolt of Islam, Prometheus*) cu frumusețea ideală, îndepărtată, învăluită. În sfârșit, femeia cheamă simbolismul și mitologiile apei – apă „aeriană" cel mai ades sub formă de nor (*The Cloud*) – evocate de alaiul mitologic al imaginilor Oceanidelor și Driadelor.

Deci, aproape toată paleta elementară defilează – în afară de foc – cu mai multă sau mai puțină intensitate. Mitologia „nimfoleptică" a femeii oscilează la Shelley în jurul unor imagini totodată ușoare, vaporoase, învăluite și senzuale. Dar marele mit director al acestei reverii a intimității shelleyene pare dintr-o dată că se cristalizează – sau mai degrabă se dizolvă, căci *solve* este foarte apropiat de *coagula*! – în jurul unei drame mitologice atât de esențiale încât devine profetică pentru însuși destinul poetului care se știe că a avut „cea mai shelleyană moarte cu putință"[21]... Apa l-a primit la capătul prea timpuriu al unui drum ce nu se putea sfârși cu bine, prea timpuriu pentru ai săi, dar nu și pentru el, care fusese totdeauna gata, fără amărăciune sau descurajare, dar nu fără curiozitate, de a muri înecat.

Întoarcerea aceasta unificatoare la intimitatea maternă care se presimțea în *Alastor* sau *Adonais* și care îi marca, dincolo de fanteziile romantice de poet prometeic, însuși destinul său pe deplin „mistic", este, mai mult decât mitul lui Acteon[22] (cu care însă se înrudește), mitul Arethusei, căreia Shelley i-a închinat un poem (*Arethusa*). Tocmai mitul acesta al Arethusei diferențiază convertirea totală, mergând până la moarte, a poetului Shelley, de chinurile keatsiene dinaintea feminității amenințătoare, așa cum se exprimă ea la Keats (în mitul *Lamiei*, femeia-vampir). Ar fi, desigur, interesant de a studia la Keats, în *Lamia* și *Endymion*, tema somnului: pozitiv la Endymion, fiindcă e un dar al lui Zeus

și fiindcă în somn îl iubește Selene, negativ la Lamia, pe care mânia Herei a lipsit-o de somn. Cât despre mitul lui Acteon, el nu este după mine decât negativul nefericit al mitului Arethusei. Și unul și celălalt pun în scenă aspectul amenințător al femeii, sub trăsăturile zeiței Artemis. Dar în timp ce Acteon vânătorul/*voyeur* e sfâșiat de propriii săi copoi (și se știe ce rol nefast joacă *blood hounds* în special în *Ode to Naples*[23]) la porunca zeiței mânioase, nimfa Arethusa (cel puțin în versiunea adoptată de poet), însoțitoare a înspăimântătoarei zeițe, este și ea urmărită de un vânător îndrăgostit, Alfeu[24]. În timp ce nimfa e transformată în izvor – metamorfoză la care participă din plin imaginile acvatice și feminine ale pletelor –, Alfeu se pomenește indirect răsplătit devenind (sau redevenind, cum spune legenda) zeul-fluviu al Peloponezului. De acum înainte în acest context mitologic, alături de îndoita feminitate a Artemisei și a Arethusei, avem întregul joc „mistic" al conținătorilor/conținuți intricați unul în altul, reversibili, unificați prin simbolismul apei și al dubletului său poetic, pletele. *Arethusa* e cu adevărat un poem scris în limbaj de destin; uniunea mistică a poetului cu apa mortuară e prefigurată prin uniunea fluviului cu izvorul. Această intimitate profundă și fatală a căutării shelleyene, al cărei tip este mitul Arethusei, este de altfel confirmată de stil: poezia shelleyană – ca și cea a multora dintre romantici – stă sub semnul stilistic al confuziei sinestezice, al asimptotei și oximoronului[25].

Constatăm astfel că în zorii romantismului, și la un poet împins de multe trăsături de caracter – și de cultură națională: Anglia a fost întotdeauna țara și a empirismului, dar și a platonismului celui mai idealist – către o diafanitate „aeriană" (cum a subliniat-o Bachelard[26]), către o „fugă de aici" foarte platoniciană și care ar putea să marcheze imageria cu un maniheism indelebil la un „copil al secolului" pe care secolul îl înclină către vastele sinteze titanești, la un poet care a scris chiar un *Prometheus;* constatăm deci că predomină constelațiile intimiste – adică „mistice" – cu o supradeterminare vecină cu fatalismul. Există la Shelley, ca la orice om ce scapă de platitudine, adică de monopolul obsesional și blocant al unui singur regim de imagini, „războaie ale Zeilor", în sensul că universul său poetic și filozofic oscilează între mai multe mitologii antagoniste. Dar, în definitiv, după ce Prometeu l-a învins pe Jupiter, toată poetica, filozofia, stilistica și soarta lui

Shelley ne arată că Alfeu este cel care trage folos din luptele prometeice, dând întregii opere punctul de fugă final. Astfel încât Shelley este într-adevăr un poet al intimității dureros cucerite.

La cealaltă extremitate a secolului romantic, la un scriitor care n-a murit la treizeci de ani și care nu trece nicidecum drept un Ariel, ci tocmai drept șeful școlii naturaliste, ce vor deveni aceste simboluri și mituri ale intimității? În acest al XIX-lea veac care este cel al educației și inițierii scientiste și care, în anii când scrie Zola, vede curba crescătoare a progresului științific și tehnic investind toate ideologiile mesianice și progresiste, ce va mai rămâne din intimismul plin de moliciune al poeților? Este oare sfârșitul de veac mai liniștitor și mai satisfăcător decât începutul de veac, ca să cruțe sensibilitățile de a recurge la refugiile intimiste?

Desigur, în opera lui Zola – și trebuie să fac aici amendă onorabilă[27]! – putem crede mai întâi că sociologia și istoria sociologizantă strivesc mitologia cu toată realitatea lor naturalistă. *Istoria naturală și socială a unei familii sub al doilea Imperiu* poate să apară la o lectură distrată ca situându-se în linia de vogă progresistă și prometeică în care personajele și simbolurile se estompează îndărătul solidelor și puternicelor descrieri ale progresului feroviar (în *La bête humaine)*, ale avântului magazinelor mari (*Le Bonheur des Dames*) și apologiei atotputernicei energii minerale (*Germinal*). Totuși, geniul fin al unui romancier care-l citește pe Zola ne pune în gardă împotriva acestei interpretări epidermice: „Un naturalism care atinge simbolul și care e în strânsă legătură cu mitul. Căci cum să nu deslușești în epopeea lui Zola simbolismul și înclinarea spre mit care, în ciuda forței drastice și a unei brutalități altădată scandaloase în slujba adevărului înalță universul său până la supranatural?“[28]

Nu numai că „brutalitatea“ și „forța drastică“ a romanului zolian vin să-și pună în slujba mitului prometeic stilul și imaginile lor de „istorie naturală“, dar în plus se desenează și se adâncește profund contrapunctul intimist la un autor pe care l-am putea crede captivat de mișcările de suprafață ale societății din vremea sa. Și aici trebuie din nou „să căutăm femeia“. Este ceea ce a făcut excelent Jacques Dubois[29], pornit în urmărirea Gervaisei și descoperind întreg arsenalul, decorul „simbolic“ al intimității: cuibul, gaura, mica locuință intimă și înghițirea, înghițirea sub toate formele: „Saltul Gervaisei începe cu lăcomia și sfârșește în

alcoolism." Și se știe, din frumoasa lucrare a psihologului și a psihiatrului Y. Durand și J. Morenon[30], cât sunt „imaginile alcoolismului" de impregnate de cel mai adânc regim mistic al imaginii. În sfârșit, ultima „gaură-refugiu" a romanului este, în bună logică a imaginilor care merg de la „leagăn la mormânt", groapa din cimitir. Dar există și decorurile mai specifice ale acestui roman: de la cocheta „prăvălioară albastră" a călcătoresei, până la „cuibul cald al murdăriei", trecând prin grota fierăriei lui Goujet. J. Dubois poate deci foarte bine să vorbească despre „obsesia intimității", și să scrie că vocabula „gaură este într-adevăr una din cheile romanului *L'Assommoir*".

Tot acest decor al intimității – în care revin necontenit somnul și alcoolismul – trasează după părerea mea niște axe mitologice în care personajul Gervaise obsedat de odihnă și de somn pe cât este de îngrășat și de cufundat în toate refugiile, datorită lăcomiei și alcoolului, oscilează între un mit al lui Endymion și un mit bahic. Gervaise apare într-adevăr mai ales ca o greoaie bachantă, și peste câteva rânduri vom regăsi această componentă dionisiacă a femeii la Zola.

Să ne oprim deocamdată la alte simboluri ale intimității care pun în scenă, ca să zic așa, un mit intimist în alte romane ale autorului *Crâșmei*. Încă din *La bête humaine* am observat, într-un roman atât de socializat, aproape tehnicizat, și organizat ca o intrigă polițistă – adică totodată ca desfășurarea „sintetică" a unui timp al căutării (și al anchetei) și ca înfruntarea „eroică" dintre cel care împarte dreptatea și cel căruia trebuie să i se facă dreptate – resurgențele regimului mistic al imaginii. Nu numai că, aidoma lui J. Dubois[31], putem observa că Zola e un „mare visător al casei" și putem releva „rețeaua de case ale crimei" din *La bête humaine*, care nu e cu nimic mai prejos decât imobilele burgheze din *Pot Bouille* sau de dărăpănăturile din *L'Assommoir*, dar mai putem semnala – pe lângă celebra feminizare a locomotivei, Lizica (*la Lison*) – extraordinara intimitate imaginară a acelui sălaș de dragoste și de întâlniri ale protagoniștilor: depozitul de cărbuni, totdeauna nocturn, unde domnesc tăcerea și taina, și unde cărbunele evocă totodată burta devoratoare a Lizicăi și burta neagră a minei originare.

Dar Bernard Durand[32], într-o mică lucrare asupra romanului *La Curée*[33], este cel care descurcă cel mai bine legăturile dintre

simbolurile intimității zoliene și mitul lui Dionysos. Renée, eroina, va fi mai întâi atrasă de aspectele crepusculare și nocturne ale peisajului, peisaj care, potrivit lui B. Durand, „este întrucâtva o prefigurare a incestului", peisaj nocturn, subliniază Zola: „această natură... a cărei noapte străbătută de fiori făcea o pădure sacră, unul din acele luminișuri ideale în fundul cărora vechii zei își ascundeau iubirile uriașe, adulterele și incesturile lor divine"[34]. Pădurea Boulogne e transfigurată de noapte în „pădure sacră", loc al transgresiunilor.

Apoi, tânărul nostru coleg descoperă, pe drept cuvânt, în tema serei, emblema – și decorul! – majore ale intimității, „găselniță genială a lui Zola..., care face să intre în joc practic toate arhetipurile fundamentale ale regimului mistic"[35]. Desigur, Stendhal acordase și el un loc de frunte serei de portocali și J.L. Leroy[36] a insistat și el asupra rolului serei la Eugène Sue, în timp ce Peyrefitte va relua această mare imagine în *Les amitiés particulières*. Dar Zola este cel care recapitulează cu cea mai mare insistență – și cu cea mai genială acuitate poetică – în această cameră vegetală atât de la modă în timpul celui de-al doilea Imperiu, toate simbolurile intimității. Sera este domeniul apei, al vegetalului, al căldurii. Bernard Durand regăsește în ea „structurile noastre mistice": gliscromorfia, îngrămădeala unui noian de detalii, „răspunsurile colorate" numeroase, până și „redundanțele" de stil ce provoacă „senzația de deja citit care le e familiară cititorilor lui Zola". Dar ce este cel mai remarcabil, e că acest decor intimist culminând în seră și în personajul feminin Renée sunt ambele obsedate – în mod mult mai explicit decât în beției Gervaisei – de marea figură mitică a lui Dionysos. Analiza lui B. Durand[37] ne face să surprindem pe viu investiția mitologică din sânul unei povestiri în aparență cât se poate de naturaliste. Dionysos se anunță mai întâi prin monstruoasa apariție a unei figuri de „Sfinx de marmoră neagră, cu surâs de pisică discretă și crudă"[38]; or, sfinxul, sau mai bine zis *sfinxa*, ar fi, după spusele legendei, o Menadă pe care Dionysos ar fi împins-o în nebunie. Nu apar oare Menadele, în mod explicit de astă dată, în „statuile de capete de femei cu gâtul dat pe spate, umflat de râs... care-și suciră râsul nebun..."? Leitmotivul mitologic dionisiac este de altfel anunțat încă de la începutul romanului, prin masa încărcată a lui Saccard[39], pe care figurează o ciudată piesă de metal, descrisă

în amănunt, ce reprezintă printre ciorchini și flori „o ceată de fauni răpind niște nimfe", având de-o parte și de alta două sfeșnice, care subliniază prin redundanță importanța acestei imagini: „două candelabre legate de grupul din mijloc, fiecare făcut dintr-un satir care aleargă, purtând în brațe o femeie leșinată". Dar mai ales zeul, care își are deja locul în seră, fiind zeu acvatic și al vegetației, își vede simbolismul său vegetal – vița de vie și mai ales iedera cu otravă mai îmbătătoare decât alcoolul vinului[40] – precizat prin toate plantele cățărătoare și ofidiene din seră. Tema pinului – copacul lui Dionysos – este chiar explicitată în pinii cu „frunze persistente, cu verdele lor negru reflectat de ape"[41], tema coniferului vecină totdeauna cu insularitatea, ca pentru a însemna că temporalității îi e vecină utopia. Bernard Durand insistă de altfel asupra paralelismului dintre insularitatea peticelor de brazi din pădurea Boulogne și izolarea serei.

În nimfomania lui Renée, în „febra caldă a plăcerii", în acea beție ce-i dă o față de „copil care a băut vin curat"[42] se săvârșește transformarea eroinei romanului în Bachantă. Și nebunia – marele atribut psihic al zeului – apare în sfârșit. Renée e atunci descrisă de autor ca Bachanta sau Menada-tip: „...partea din față a fustei pe care buchetele de violete legate cu ghirlande de *iederă* [sublinierea îmi aparține]... Renée, asemeni nimfelor al căror bust se înalță din stejarii sacri... părul său blond în care juca un lujer de *iederă*..."[43]. La sfârșitul romanului, într-o mimodramă explicit mitologică, Renée are rolul „nimfei Echo". Și aici nu putem nega intențiile conștient mitologice ale lui Zola: din clipa în care Renée părăsește costumul nimfei, dionisismul dispare, ca să zicem așa: nebunia se duce, iar Renée trece de la universul luxuriant, cald, nocturn, cu adevărat bahic al serei, la universul mineral al hotelului Béraud du Châtel[44]. La fel cum la Shelley mitul Arethusei însemna fuziunea izvorului și a fluviului, aici, în trei rânduri și într-un mod extraordinar de lucid, Zola folosește fuziunea vegetală și apropiată de panică a lui Renée/Echo și a lui Maxime/Narcis: „Rochia nimfei Echo era numai ea singură o întreagă alegorie, cuprindea copaci și munți mari... era desiș prin frunzișurile de la brâu", în timp ce în tabloul al treilea al mimodramei Narcis/Maxime „devenea floare. Membrele i se înverzeau, i se lungeau în costumul lipit de trup din satin verde; tulpina flexibilă, picioarele ușor curbate urmau să se înfunde în pământ, să prindă rădăcină, în timp

ce bustul împodobit cu bucăți mari de satin înflorea într-o corolă minunată"[45]. Fuziune vegetală ce face pereche cu fuziunea acvatică shelleyană, dar aici întreruptă de nepotolirea lui Echo, pietrificată, „asemenea unui bloc de marmoră", moartă pentru delirul ei dionisiac și gata de a trece în universul steril al hotelului Béraud du Châtel.

Dar pregnanța mitului lui Dionysos și al Bachantei este atât de mare, încât aproape că dictează și situația centrală – incestul – din *La Curée*, ca și fizicul și atitudinile personajelor. Bernard Durand arată fără greutate paralelismul dintre semi-incestul zeului și semi-incestul lui Renée. Și într-un caz și în celălalt, al lui Renée și al Ariadnei, e vorba doar de incestul cu fiul adoptiv[46]. Ariadna, după ce a jucat „rolul specific de păzitoare a pruncului divin" orfan de mamă, devine soția preferată a lui Dionysos. Zola insistă asupra caracterului matern al lui Renée față de Maxime pe care l-a adoptat. Y. Durand și J. Morenon[47] au accentuat acest mitem persistent al dionisismului care este incestul, chiar în contextul cultural biblic, unde incestul și vinul sunt strâns legate în episodul fiicelor lui Lot. Mai mult decât atât, două trăsături ale dionisismului – feminitatea sau trăsăturile androgine ale zeului, „efeminatul", și curtea feminină care-l înconjoară și-l escortează – li se transmit celor doi eroi zolieni: Maxime, ca și prototipul său incestuos divin, e totdeauna înconjurat, răsfățat de femei, adorând „să trăiască în fustele, cârpele, pudra de orez a femeilor", „Strengar slăbuț cu figură de fată... aerul acela de fată ce le încânta pe cucoane", „creatură la care sexul ezitase"[48], „avea mijlocul subțire, legănarea șoldurilor unei femei coapte" și chiar Renée „îi zicea Domnișoară"!!!

Dar această feminizare, care încununează ca să zicem așa portretul intimist al eroului din *La Curée*, prin acea mișcare confuzională – gliseromorfă, cum scriam odinioară – pe care o ilustrează atât de bine mimodrama lui Narcis la fel cum, la începutul secolului, fusese ilustrată de mitul shelleyan al Arethusei, provoacă egalizarea sexuală a lui Renée, care devine și ea androgină: „Maxime o privea; din când în când, nu prea era sigur de sexul ei"; incestul este de altfel consumat într-un fel de încurcare a sexelor: Renée era deghizată sub un domino de satin negru, Maxime „o crezuse băiat, se juca cu ea"[49]..., iar această permutare a sexelor, această confuzie sexuală care rezultă este într-adevăr

și ea unul din semnele lui Dionysos[50]: „*diomorphos, polyeides, polymorphos*". Beția lui Dionysos e legată de această intervertire, nivelare a sexelor: „Renée nu-l lua cu ea decât în zilele rele, zilele când avea nevoie de o beție mai tare! Atunci se iubeau în *seră*. Acolo gustau *incestul*... avură o *noapte* de dragoste *nebună*. *Renée era bărbatul, voința pătimașă și făptuitoare. Maxime îndura*"[51] [sublinierile îmi aparțin]. Nu e vorba aici pur și simplu de o „masculinizare" a lui Renée, asemeni cu cea eroică și amazonică a lui Consuelo, ci de o nivelare reciprocă a sexelor în reconstituirea mistică a Androginului primordial. Pierre Albouy[52] a arătat această resurgență „decadentă" la sfârșitul secolului, în plină „agonie romantică", a mitului androginului în pictura lui Gustave Moreau ca și în romanul lui Huysmans, la Rachilde, în poezia lui Samain și poate epopeea lui Sâr Péladan. Amazoana e sub semnul eroic al lui Ares și al castei Artemis; ambiguitatea sexelor cântată în acest sfârșit de secol de homosexualitate stă sub semnul hermafroditului – copil decadent al lui Hermes și al Afroditei – tovarăș al lui Dionysos. Pe acest exemplu diferențial ne putem da seama de importanța povestirii mitice – adică a acțiunilor emblemelor, filiațiilor și atitudinilor – pentru a departaja teme statice care în aparență sunt asemănătoare.

Nu pot, într-un simplu capitol, să împing mai departe analiza mitocritică a unei opere. Fie-mi îngăduit să mai observ, totuși, că doi critici, Jacques Dubois și Bernard Durand, se întâlnesc pentru a descoperi în Zola, dincolo de redundanța constantă a simbolurilor intimității, o resurgență pregnantă a mitului lui Dionysos, a cărei semnificație profundă este – ca și, mai timid, la Shelley – confuzia transsexuală a cărei imagine banală și sublimată e furnizată de uniunea mistică. Străbătând mitemele împrumutate pe rând din somnul lui Endymion și de la beția lui Bachus, am văzut constituindu-se în lenta sa coborâre „mistică" și până la odihna în „gaura" finală personajul Gervaise, în timp ce în *La Curée* universul intimist se preciza și ajungea să evoce direct personajul și portretul mitologic al lui Dionysos, disoluția mistică făcându-se de astă dată nu prin lenta înnămolire alcoolică, ci prin confuzia sexelor într-un dublu androgin ocrotit de intricarea vegetală a serei și a nopții.

Astfel, am văzut, pe exemplele prea rapid extrase din opera lui Shelley și din cea a lui Zola, cât de mult imaginile intimității, prin pregnanța lor simbolică, suscită mitologiile intimității. Cum

toată opera și destinul lui Shelley se focalizau în acest mit fatal al Arethusei, și cum opera lui Zola, necontenit solicitată totuși de alte regimuri ale imaginii și de alte trasee mitice, recupera un intimism profund a cărui paradigmă erau mitul lui Echo și mitologia dionisiacă.

Rămâne de rezolvat problema – pe care o puneam la începutul acestui studiu reflectând asupra descrierii obiective, pe care ne-o dădea sociologul, a morfologiei veacului romantic – a pluralității, uneori a antagonismului mitologiilor care constituie sufletul romantic. Studiul făcut de B. Durand la *La Curée* ne dă firul conducător ce permite să întrevedem coerența mitologemelor dragi romantismului. *La Curée* a lui Zola, ca și *Mânăstirea din Parma*, își împarte decorul său mitic pe două suporturi foarte distincte. În fața și înaintea suportului mistic pe care l-am rezumat pe scurt, se ridică un suport „schizomorf". Și dacă Renée întrupa în mod dionisiac regimul nocturn al imaginii, Saccard e cel care îi revelează regimul diurn, dar această epifanie diurnă la Zola este clar negativă: Saccard, personaj balzacian în fond, este prototipul afacerilor, urbanismului și cetății, societății feroce a oamenilor... La Shelley, la începutul secolului, exista o singură ezitare – mai mult sau mai puțin sfâșietoare, desigur, dar mai degrabă mai puțin decât mai mult – între atitudinile schizomorfe ale sufletului și disoluția mistică[53]. La Zola, la sfârșitul secolului, nu mai e posibilă nici o ezitare: prin condamnarea pe deplin empirică și pozitivistă a celui de-al doilea Imperiu, întregul regim diurn al imaginii este condamnat sau cel puțin erau condamnate iluziile diurne care se mai păstrau în marile mituri titanești ale romantismului: Prometeu sau Isus. Shelley ezita între o mitologie a revoltei eroice și o mitologie intimistă. Hugo și marii sincretiști de la mijlocul secolului alegeau aproape fără ezitare mitul progresului prometeic, mitul epic al umanității pe care l-a analizat foarte bine P. Albouy după L. Cellier și H.J. Hunt. Albouy[54], care arată admirabil de altfel îngrijorările și spaima lui Hugo în fața forțelor panice – adică, după cum a văzut-o Roscher, sexuale și onirice – atât de bogate și mișunătoare în el și pe care trebuie să le învingă („Asemeni unui nou Orfeu, a îmblânzit monștrii prin limbaj") pentru a magnifica ideologia progresistă a anilor 48 prin victoria lui Satan asupra propriului său Rău, prin inițierea necontenită la lumina prometeică și cristică totodată.

Se pare că sfârșitul secolului al XIX-lea ar fi mai dezamăgit: Dionysos este cel ales pe față, împreună cu tot ce este anihilator în el. Totul se petrece ca și cum echilibrul antagonismelor mitice care a însemnat măreția și forța romantismului ar degenera într-o „decadență" consemnată prin monopolul unui mit: mitul lui Dionysos. Am arătat în altă parte caracterul patologic al oricărei monopolizări psihice sau culturale, așa că să spunem pur și simplu aici că nu întâmplător această literatură și această ideologie de după 1870 au fost numite decadente[55]. Astfel, secolul al XIX-lea ne-ar permite să trasăm din nou istoria miturilor intimității care, plecând de la sublimarea mistică a femeii cu Keats, Novalis sau Shelley, ajung la sfârșit la copulația confuzională a alaiului lui Bachus. Nici nu se mai caută, într-un mit sintetic, să se împace contrariile. Întoarcerea lui Dionysos – pentru a vorbi la fel ca Jean Brun sau Michel Maffesoli în titlurile cărților lor – se face deja prin denunțarea zoliană a societății industriale a celui de-al doilea Imperiu. Desigur, am constatat-o o dată cu Alain Girard la începutul acestui studiu, contrapunctul intimist exista încă din secolul al XVIII-lea în iluminism, ca și la Rousseau, în fața giganticului mit progresist care avea să se consume treptat începând de la Revoluție.

Această traiectorie mitologică ce marchează lenta erodare a mitului prometeic în beneficiul mitului lui Dionysos este destul de bine intuită – în ciuda ezitărilor mitologice – de Herbert Marcuse. Și dacă sociologul poate lua aici din nou cuvântul, este pentru a constata că secolul romantic, care este totodată secolul progresului tehnic, plin de speranțe mesianice, de ideal prometeic, și secolul în care se deșteaptă Dionysos, este în același timp și secolul alcoolismului. În zorii săi flambează „punchul" hoffmanian, în asfințit licărește absintul lui Verlaine și sclipește orga de lichioruri a lui Des Esseintes. Secolul idealului eroic al producției e secolul în care se instalează societatea de consum, iar beția sinucigașă a Gervaisei anunță paradigma „Marei Crăpelnițe". Dar alcoolul, în cursul secolului al XIX-lea, păstrează un rol ritualic pe care mitologia „compensatoare" a lui Dionysos îl revelează și pe care îl vor pierde nihilismele secolului următor. După cum observă psihologii[56], alcoolul permite rezolvarea unei contradicții inerente naturii umane. Contradicție între două necesități, prima fiind cea de a fi un individ social, de a exista într-o structură socială... cealaltă, de a nu renega forța incitatoare care este instinctul... Alcoolul, prin care Dionysos,

zeul-vin, îi asigură făpturii de cultură un acces măsurabil și controlabil la emotivitatea primară a propriei sale firi. În secolul XX, predomină din plin „paradisurile artificiale" toxicomanice întrevăzute în secolul precedent. Dionisismul, cu tot ce mai cuprindea el ca „dezalienare" și integrare socială, se clatină atunci până în străfundurile sale demeteriene: Pan pare a fi un grad mitic și mai adânc în coborârea intimistă a atitudinii „mistice"[57].

Așadar, miturile intimității, care fuseseră un „refugiu" de-a lungul întregului secol al XIX-lea – ca și alcoolismul corolar – nu par a mai fi obligate să-și joace rolul compensator: miturile intimiste sunt la rândul lor demonetizate în secolul hippy, al homosexualității revendicative și al drogurilor juvenile. Ziua de mâine ne rezervă, desigur – după saltul în jos intimist al contestației decadente – întoarcerea eroului și restabilirea valorilor „clasice". Orice ar fi, se poate urmări, de-a lungul secolului romantic, „paradoxul" valorilor, ideologiilor și imaginilor pe care îl semnalam la începutul acestui studiu. Se pot arăta, în tot cursul secolului[58] și începând de la avatarurile Revoluției franceze, demonetizările treptate ale mitologiilor progresiste. Dar mi se pare că nici un secol, mai mult decât paradoxalul secol al XIX-lea, mai mult decât acest secol într-adevăr „politeist", nu a fost mai propice pentru reinvestirea mitologică a unei conștiințe occidentale protejate de contradicții profunde până spre 1750 de monoteismul valorilor. Fluxul potopitor, mereu crescând al imaginilor și miturilor intimității, timp de un întreg secol, constituie în zilele noastre lacul Salmacis stătător și ultim pornind de la care nu se poate petrece decât o întoarcere și o resurgență a dinamismelor eroice sau a echilibrelor sintetice ale Occidentului.

## NOTE

[1] Cf. J. Brun, *Le retour de Dionysos*, Desclée de Brouwer, 1969.

[2] Cf. M. Weber, *Eseu asupra teoriei științei*, trad. Plon, 1965 (1904), *Savantul și politicianul*, trad. Plon, 1959 (1919). Ar fi interesant de comparat „politeismul" weberian – poate și pluralismul lui Cassirer (cf. G. Durand, articolul *E. Cassirer* în *Encyclopedia Universalis*) cu mitologismul politic al lui Louis Ménard, a cărui teză *Du polythéisme hellénique* a apărut în 1863, iar *Rêveries d'un païen mystique* în 1876. Cf. H. Peyre, *Louis Ménard*, Yale Univ. Press, 1932.

[3] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, P.U.F., 1960, ediția a 11-a, Dunod, 1992.

[4] Cf. cap. 5, *supra*.

[5] Cf. *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, Corti, 1961, ediția 2-a Corti, 1971.

[6] Cf. L. Cellier, *L'épopée romantique*, și P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, A. Colin, 1969, p. 78, „Epopeea umanității", și p. 160, „Prometeu".

[7] Cf. A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme*, 2 volume, Champion, 1965.

[8] Cf. A. Faivre, *L'ésotérisme au XVIII[e] siècle*, Seghers, 1973.

[9] Cf. J. Terrasson, *Séthos. Histoire et vie tirées des monuments et anecdotes de l'Ancienne Egypte, traduits d'un manuscrit grec*, Paris, 1831. Cf. Jurgis Baltrušaitis, *Essai sur la légende d'un mythe: la quête d'Isis, introduction à l'égyptomanie*, O. Perrin, 1967.

[10] Cf. G. Sand, *Consuelo, La comtesse du Rudolstadt*, ediție critică L. Cellier și L. Guichard, Garnier, 1960.

[11] Cf. S. Vierne, *Rite, roman, initiation*, P.U. din Grenoble, 1973.

[12] Cf. articolul atât de bogat și documentat al lui L. Cellier, *Le mythe de Manon et les romantiques français*, Colocviul despre Abatele Prévost, Analele Fac. de litere Aix-en-Provence, nr. 50/1965.

[13] Cf. J. Keats, scrisoare către Fanny Browne, 12 octombrie 1819: „M-aș supune acum la chinuri pentru religia mea. Dragostea e religia mea. Aș putea să mor pentru ea. – Aș putea să mor pentru dumneata. – Dragostea este *Crezul* meu și dumneata ești unica mea Doctrină."

[14] Cf. S. Vierne, „Refugiul în romanele lui Jules Verne", în *Circé, Cahiers du Centre de Recherche sur l'imaginaire*, nr. 2/1971, Minard éd., Paris.

[15] J. Perrin, *Les structures de l'imaginaire shelleyen*, Presse Universitaire de Grenoble, 1973.

[16] Cf. articolul meu care tratează despre această problemă la Hugo, în *Eranos Jahrbuch*, 1964, XXXIII, „Dualisme și dramatizare: regim antitetic și structuri dramatice ale imaginarului". Cf. L. Cellier, *L'épopée romantique*, și P. Albouy, *La création mythologique chez V. Hugo*, Corti, 1968, îndeosebi partea a II-a, și mai ales capitolul 3, „Satan și Isus", din același capitol *Mituri și mitologii*, *op. cit.*, p. 160.

[17] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, partea II-a, „Paradisul".

[18] *Op. cit.*, p. 543 sq.

[19] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, p. 553, și C. Baker, *Shelley Major Poetry*, p. 54.

[20] Cf. Denise Bosson, *La femme dans l'oeuvre de Keats*, T.E.R. Facultatea de Litere din Grenoble, 1969.

[21] J. Perrin, *op. cit.*, p. 759.

[22] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, p. 748.

[23] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, p. 361.

[24] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, p. 153.

[25] Cf. J. Perrin, *op. cit.*, pp. 692-704.

[26] Cf. G. Bachelard, *L'air et les songes*.

[27] În 1960, scriam: „Atunci când povestirea întârzie pe descrierea obiectivă, acumularea calificativelor descriptive împiedică avântul imaginației cititorului și-l face să piardă sensul pe care vrea să-l vehiculeze povestirea: acesta

ni se pare a fi defectul realismului prea pronunțat și al naturalismului lui Zola." – *Le décor mythique...*, *op. cit.*, p. 13, cf. p. 134.

[28] Thomas Mann, *Prezența lui Zola*, trad. L. Servicen.

[29] Cf. J. Dubois, „Refugiile Gervaisei. Pentru un decor simbolic în *L'Assommoir*", *Cahiers Naturalistes*, nr. 30/1965.

[30] Cf. Y. Durand și J. Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolisme*, édit. Universitaires, 1972.

[31] J. Dubois, *op. cit.*, p. 106.

[32] Cf. Bernard Durand, *Une lecture de „La Curée"*, Universitatea de Litere din Grenoble, 1971, T.E.R. prezentată sub direcția lui G. Rannaud.

[33] E. Zola, *La Curée*. Ed. Pléiade, p. 326.

[34] B. Durand citează abundent reflecțiile pertinente asupra nopții ale lui G. Genette, *Figures* II, Seuil, 1969, pp. 105, 119.

[35] B. Durand, *op. cit.*, p. 40.

[36] Cf. J.L. Bory, *Eugène Sue*, Hachette, 1962, p. 284.

[37] Cf. B. Durand, *op. cit.*, „Sera și raporturile ei cu Dionysos", pp. 67-90.

[38] Despre Dionysos și Sfinx, cf. W. Otto, *Dionysos, le mythe et le culte*, Mercure de France, 1969, p. 121.

[39] Zola, *La Curée*, pp. 322, 495, 593.

[40] Cf. W. Otto, *op. cit.*, p. 171.

[41] *La Curée*, pp. 399, 405, 385, 454, 441 etc. Cf. B. Durand, *op. cit.*, p. 80, care observă că Renée este comparată în altă parte cu floarea de nufăr (*La Curée*, p. 357).

[42] *La Curée*, p. 538.

[43] *La Curée*, p. 598.

[44] Cf. *La Curée*, pp. 544/54.

[45] B. Durand, *op. cit.*, p. 85.

[46] Cf. W. Otto, *op. cit.*, p. 181, p. 196.

[47] Cf. Y. Durand și J. Morenon, *op. cit.*, p. 50.

[48] *La Curée*, p. 411, cf. pp. 402, 412, 425, 407.

[49] *La Curée*, p. 459.

[50] Cf. Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, *op. cit.*

[51] *La Curée*, pp. 484, 485, cf. p. 486: „Mai ales în seară era Renée bărbatul."

[52] Cf. P. Albouy, *Mythes et mythologies...*, *op. cit.*, p. 109, „Mitologia decadenței". Cf. deopotrivă M. Praz, *The Romantic Agony*, translated from the italian, London, 1933.

[53] Cf. P. Albouy, *Mythes et mythologies...*, *op. cit.*, p. 78.

[54] Cf. P. Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 496.

[55] Asupra miturilor decadente, cf. capitolele care le sunt consacrate, în *Beaux-Arts et Archétypes*, P.U.F., 1989.

[56] Cf. Y. Durand și J. Morenon, *op. cit.*, p. 48, cf. profundele pagini pe care Lévi-Strauss le consacră caracterului dilematic al mitului (*Anthrop. struct.*).

[57] Cf. W. Roscher și J. Hillman, *Pan and the Nightmare*.

[58] Cf. H. Marcuse, *Eros și civilizație*. La drept vorbind, Marcuse lasă cu generozitate să intre sub vocabula de Eros mitologeme ce-i aparțin lui Dionysos, ba chiar lui Pan.

## Capitolul IX

# SECOLUL XX ȘI ÎNTOARCEREA LUI HERMES*

„Însă Mercurius este divinul Hermes înaripat manifestându-se în materie, zeul revelației, domn al gândirii, psihopomp prin excelență."

C.G. Jung, *Psihologie și alchimie*

Așa cum se putea întrevedea din studiul precedent, lentul faliment al mitului lui Prometeu la sfârșitul secolului al XIX-lea avea consecințe importante. Urma dionisiacă a „decadenților" lăsa cale liberă unei anume *hybris* plină de o mulțime de perversiuni, iar o restabilire totalitară a mitului unitar al lui Prometeu – în ciuda vulgarizării „instrucțiunii publice" pozitiviste și a succesului popular al unui scientism socializant – nu mai pare defel posibilă direct în anii care deschid secolul XX; mă refer la „anii cumpliți" din 1870-1871... Între dezlănțuirea lui Dionysos și încrederea în sine zdruncinată a lui Prometeu, începând cu anii 1860, se caută și se găsește o altă cale mitică, o cale pe care am putea-o numi „sintetică". Dar alunecarea aceasta a gândirii secolului XX – și a imaginilor ei motrice – spre o cale de sinteză presupune că diviziunile și categoriile secolelor precedente sunt puse din nou în discuție și că – de pildă – separarea esteticii de etică nu se mai face în același fel ca în ideologia artei pentru artă de la începutul secolului al XIX-lea... Așa încât puteam vorbi, cu ocazia studiului meu, de o „etică a pluralismului" desenându-se printre inerțiile estetice ale secolului nostru. Prin urmare, considerațiile mele dorind să lămurească leagănul post-romantic al secolului XX vor putea să se împartă în trei secțiuni.

---

* Partea esențială din acest capitol a fost publicată cu titlul de „Etica pluralismului și problema coerenței" în *Eranos Jahrbuch*, XLIV, 1975 (Brill, Leiden, 1978).

Cea dintâi va gravita tocmai în jurul riscurilor de perversiune pe care le implică falimentul mitului unitar al lui Prometeu. Luând ca exemplu în literatură cazul lui André Gide și pe cel al lui Hermann Hesse, ea s-ar putea foarte bine intitula: *„Eșecul: Imoralistul și Magister Ludi"*.

A doua secțiune, după tragerea concluziilor din acet „eșec" tipic, și anume că pentru *Lupul de stepă* sau pentru Lafcadio e vorba din nou de un pluralism care nu realizează alteritatea, ar putea să se intituleze – întrucât ia ca exemplu opera lui Marcel Proust și a lui Gustav Meyrink: *„Alteritatea regăsită: Timpul și Femeia"*.

În sfârșit, a treia parte va extrage lecția „etică" din această primejdioasă Odisee modernă. Centrată pe opera lui C.G. Jung și în special pe faimosul proces etico-psihic de individuație, ea ar putea să se intituleze – dacă totuși Hermes ar fi fost rege! – *„Etica plenitudinii sau domnia lui Hermes"*. Dar această a treia secțiune va fi urmată de un *post scriptum* critic, revenind asupra operei lui Jung și încercând să meargă până la capătul doctrinei pluralismului teoriei despre *coincidentia*, până la capătul social, și schițând prin asta o „sociologie abisală". Dar, prin asta, mitocritica iese din cursul său obișnuit și, integrându-se aspirațiilor mitice trăite în prezent și implicând un moment cultural socio-istoric, se vrea atunci „mitanaliză".

Mai înainte de toate – fiindcă trebuie justificată alegerea limitată, eșantionul restrâns la cinci „moraliști" extrași din uriașa bibliotecă a zilelor noastre – într-o lungă „Introducere" (un soi de secțiune 1 bis!), voi așeza problematica pluralismului și a alterității în opera exemplară a „perfectului chimist" poetic care a fost Charles Baudelaire în pragul secolului nostru, adică prin anii 1870.

*

„Căci din oricare lucru extras-am chintesența,
Mi-ai dat noroi și-n aur știut-am să-l prefac."

Charles Baudelaire

„De aceea Piatra născută din Dragon e socotită Mântuitor și Mijlocitor, întrucât ea reprezintă echivalentul unui Răscumpărător ivit din Inconștient."

C.G. Jung, *Mysterium conjunctionis*

Firește, nu va fi nicidecum vorba să descriu amănunțit toată eflorescența literaturii occidentale care îmbobocește în mod

luxuriant începând din anii 1860-1870, mai întâi fiindcă asta ar depăși cadrul unui simplu capitol, apoi și mai ales fiindcă prea adesea nu se poate vedea pădurea din cauza copacilor. Or, tocmai această *„selva oscura"* a secolului nostru ne interesează. Nu voi reține, dintre autorii cei mai „marcanți" – și/sau cei mai remarcabili! – decât mănunchiul de autori care, născuți în jurul anului 1870, acest punct de flexiune al veacului, au trăit mai mult – uneori mult mai mult! – de o jumătate de secol, adică au ajuns cel puțin anii de după „Războiul cel Mare"[1]: André Gide, născut în 1869 și care a trăit mai mult de optzeci de ani, Hermann Hesse, născut în 1877 care și el a trăit mai mult de optzeci de ani, fiind aproape exact contemporan cu C.G. Jung (1875-1961), în sfârșit, doi autori care au trăit cam câte o jumătate de secol, Marcel Proust (1871-1922) și Gustav Meyrinck (1868-1932). Doi germani de origine, doi francezi – și un elvețian alemanic. Desigur, „eșantionul" meu e subțire, cum se zice în sociologie. Dar aș fi putut în aceleași perspective să-i integrez și pe Giraudoux, Valéry, Claudel sau Bernanos, ba chiar să văd dacă scriitorii din generația următoare – cea din ultimii ani ai secolul al XIX-lea și din primii ani ai secolului XX – Faulkner, Sartre, Camus..., nu sunt și ei pasibili de aceeași integrare.

În sfârșit, le-am adăugat tuturor acestor „romancieri" un „poet" propriu-zis. Diferența dintre romancieri și poeți nu constă atât în stil, cât în intenție. Romancierul vrea, cel mai ades, să descrie experiența concretă, prozaică a vremii lui. Poetul – cel puțin de la romantism încoace – se dorește „vizionar", adică puțin ghicitor dacă nu chiar profet. Și poetul vede realmente în prezent structurile viitorului. Așa că, încrezător în darul acesta vizionar, am ales un poet care moare tocmai în ceasul când se nasc romancierii noștri, mai precis în 1867; a cărui operă „blestemată" în 1857, blestemată și condamnată la trei sute de franci amendă de Camera a 6-a a Tribunalului Corecțional al Senei la 20 august 1857, va fi în mod semnificativ reabilitată de aceeași cameră corecțională la 31 mai... 1949. Charles Baudelaire, condamnat de timpul său pentru „delicte de ofensă adusă moralei publice și bunelor moravuri", în conformitate cu legea din 17 mai 1816 (articolele 1 și 8), reabilitat de timpul nostru care „își ușurează memoria de condamnarea pronunțată" în virtutea legii din 25 septembrie 1946[2], nu este el, tocmai prin aceasta, „prințul" poeților,

„văzătorul" prin excelență a ceea ce aveau să fie problemele, dificultățile și poate soluțiile secolului ce se năștea la moartea lui?

Acestea nu sunt deloc arguții care s-ar juca dezinvolt cu datele. Poezia lui Baudelaire apare într-adevăr în neînțelegerea și reprobarea de la sfârșitul romantismului ca „rupând" cu orientările mitice ale acestuia. Faimoasa culegere de poeme *Florile răului*, prin titlu, prin orizonturile, speranțele și conținutul ei, se manifestă deopotrivă ca o ruptură „modernă" cu valorile – să zicem, etica – secolului al XIX-lea, și (mai ales în corecturile și adăugirile din 1861, *Alchimia durerii*, CXX, și din 1860, *Epilogul* conceput inițial pentru *Florile răului* și situat la sfârșitul lui *Spleen de Paris*) ca un program de Opus Magnum, al unei alchimii verbale așa cum magnific o spune *Epilogul* baudelairian:

*Fiți martori datoria că mi-am făcut-o bine*
*Ca un perfect chimist și ca un suflet sfânt*
*Căci din oricare lucru extras-am chintesența,*
*Mi-ai dat noroi și-n aur știut-am să-l prefac.*

Așa că introducerea aceasta la expunerea mea ar putea fi intitulată: *Problematica „perfectului chimist"*. Și, într-adevăr, acolo se află, profetic exprimată încă din 1860, atât constatarea pluralistă a „contradicțiilor" dintre sfâșierea sufletului și cetatea melancolică („spleen") a oamenilor, cât și speranța într-o operație hermetistă salvatoare. Operație care, desigur, îi stă pe inimă lui Baudelaire, fiindcă o va relua în *Inima mea dezgolită*[3], dar care nu e lipsită de primejdie, cum ne avertizează *Litaniile lui Satan* invocându-l pe „Satan Trismegistul care ne leagănă îndelung spiritul fermecat" și mai cu seamă, cum ne învață *Alchimia durerii* (CXX), riscă să ne facă asemeni lui Midas:

*Tu, cel mai trist din Alchimiști*
*Prin tine-n fier auru-l schimb...*

Operația artistului rămâne totdeauna primejdioasă, dar cine nu riscă nimic nu câștigă nimic și tocmai aici stă măreția ei.

Teza pe care o propun aici, de a vedea în Baudelaire pe unul din primii restauratori ai mitului hermetist, a fost ideologic și stilistic presimțită, în particular de D. Vouga, care vedea legătura

dintre gândirea baudelairiană și neo-hermetismul iluminismului maistrian, și de prietenul meu Léon Cellier, care arăta din punct de vedere stilistic că intensificarea figurilor oximoronice la poet – în raport cu stilistica romantică – punea în mod mai mult sau mai puțin conștient o problematică nouă și se instituia tocmai ca o „retorică abisală"[4].

Într-o carte savantă și foarte solid documentată, Paul Arnold[5] ne dovedește strânsa legătură dintre gândirea baudelairiană, prin intermediul lui Louis Ménard, și un text hermetic tradus în franceză în secolul al XVI-lea de Francois de Foix: „Pimandru" (*Poimandres*). Dar în acest capitol, voi folosi cercetarea recentă, pe care am avut plăcerea s-o coordonez, a tânărului meu coleg coreean Yu Pyung-Kun, tratând despre *Aspecte gnostice în opera lui Baudelaire*[6]. După ce discerne (cum observasem și eu într-un scurt articol care, printr-o „întâmplare" fatală, era publicat în același nr. 8 din *Cahiers Internationaux de Symbolisme* în care apărea și articolul lui Léon Cellier despre Baudelaire[7]) trei „planuri" structurale posibile în perspectiva gnostică: planul dualismului metafizic și etic (despărțirea și catharismul), apoi planul unui dualism deja temperat de o dramă răscumpărătoare (mijlocirea și maniheismul) și, în sfârșit, afirmarea individuației (cuvântul „individuație" fiind luat în sensul lui plenar de unificare pe care Yu îl numește „unificarea mistică" și pe care îl conjugă cu kabbalismul, când ar putea fi mai originar conjugat cu hermetismul, după P. Arnold, Kabbala fiind un soi de hermetism evreiesc), autorul arată că la Baudelaire sunt prezente aceste trei instanțe „gnostice". Și, pentru argumentația mea, ele ilustrează într-adevăr falimentul mitului romantic al lui Prometeu. Deja când se compară mitica baudelairiană cu cea a marilor săi precursori romantici, pe care i-a studiat atât de bine Léon Cellier, observăm un decalaj însemnat[8]. Desigur, miturile romantice, Auguste Viatte este primul care a arătat-o[9], derivă și ele din acest inepuizabil rezervor mitic care sunt gnozele iluministe din secolul al XVIII-lea. Dar romanticii amestecă totdeauna prometeismul enciclopediștilor cu misticismul iluminiștilor. Am putea spune că, dacă nu clar-obscurul, atunci claritatea lor se naște din imposibila acuplare dintre „Secolul Luminilor" și iluminism. Curba miticii romantice – din secolul filozofiilor istoriei, al evoluționismelor,

al progresismelor – este o curbă redempționistă*: ea descrie totdeauna o urcare pornind de la o cădere, o răscumpărare pornind de la o vină. La Soumet, Ballanche, Lamartine, Ménard și mai ales Hugo, mitul este o dramă care se termină prin triumful unui principiu: sfârșitul lui Satan. Stilul lor este sensibil mai cu seamă la antiteză și la antifrază[10], mai mult decât la oximoron, care e încă timid. Finalul nu este niciodată *coincidentia oppositorum*, ci răsturnarea situațiilor și valorilor inițiale: Satan devine Isus, Cain devine alesul sau, mai simplu, victoria lui Prometeu se afirmă. La Hegel, ca și la succesorii săi filozofici, un mesianism izgonește dialectica și prezența antitezei. E vorba despre o falsă sinteză care culminează până la urmă ca o teză unică și victorioasă. Prometeu este la Herder, Goethe, Balzac și Hugo, artistul de geniu, „vizionarul" care domină în sfârșit legenda secolelor. La Quinet, Pasquet sau Grenier, el este precursorul păgân al lui Cristos. La Byron, Coleridge, L. Ménard, e revoltatul împotriva ordinii Dumnezeului cel rău. Dar exprimă totdeauna victoria omului istoric, oricare ar fi mijloacele acestei victorii.

Cu totul altfel se întâmplă la Baudelaire. Desigur, antitezele sunt la el tot atât de vii ca și la Hugo: dar ele nu sunt eclipsate de o progresie dramatică sau, mai bine zis, epică. Poetul ne previne încă din pragul culegerii sale într-un oximoron care, după titlul de *Florile răului*, dă tonul întregului ansamblu al operei:

*Și în menajeria infamă-ne de vicii*
*E unul și mai josnic, mai rău și mai murdar!*
...
*Tu îl cunoști prea bine pe* monstrul delicat
*– Fățarnic cititor! – tu, seamănul meu, frate!*

Ce distanță mare este de la „ipocritul poet" care păstrează în el „vulturii, șerpii, monștrii scheunători"..., până la catharsisul prometeic și luciferic al predecesorilor săi[12]! Icarul baudelairian care „își simte aripa frângându-i-se" nu are nimic triumfător. Faimoasa „prăpastie" baudelairiană nu înseamnă altceva decât trecerea dintr-un registru temporal, istorico-epic, unde e posibilă

* Cf. fr. *rédemptionniste* < *rédemption* „răscumpărare", în sensul în care Isus Cristos a răscumpărat neamul omenesc prin moartea sa (n. trad.).

o izbândă mesianică, la spațiu, „spațiul îngrozitor și captivant" închis de „Cer, capac negru peste uriașa oală în care fierbe imperceptibila și vasta Omenire". Dacă vrem să analizăm în miteme elementele problematicii baudelairiene, cred că putem distinge patru miteme, tocmai acelea care depărtează mitul baudelairian de mitologia prometeică instaurată de romantism.

Cel dintâi este mitemul alterității, al inevitabilei umbre ce însoțește lumina; de asemenea, este în primul rând mitemul dualitudinii, ce se află în miturile clasice ale Dioscurilor, al lui Epimeteu sau chiar în mitul lui Anteu cel legat de mama sa, Gea. Romantismul a regăsit deseori acest mit al dublului tenebros, ilustrat poate de Mefistofel. Cel de al doilea mitem este transpunerea acestei dualitudini într-o întrupare model, ea însăși izvor și model de sfâșiere: femeia dublă, Pandora cea care împarte toate relele, dar și speranța, Elena, sora Dioscurilor... Cel de-al treilea constă în interiorizarea dualitudinii în actul poetic, în fapta operei: este mitemul hermetic prin excelență, figurat prin Hermafrodit. În sfârșit, ultimul mitem este mitemul Marii Opere, simbolizat adesea prin potirul fermecat care ucide sau vindecă, prin inițiere ca și prin athanor. Dacă primele două miteme mai provin încă din universul romantic prometeic, în pofida unei pronunțate înclinări spre Epimeteu, ultimele două aparțin unui registru cu totul diferit, cel al revizuirilor sfâșietoare ale optimismului prometeic, cel care le va aparține „decadenților", lui *În răspăr* de Huysmans. Baudelaire este într-adevăr la răscrucea a două veacuri literare, la încrucișarea drumurilor elanului prometeic al secolului al XIX-lea cu revenirea, aproape chiar remușcarea lui Epimeteu sau Dionysos, dar și a lui Hermes. Pyung-Kun Yu evidențiază fără dificultate[13] în opera poetului toate imaginile închiderii spațiale, capacului, îngrăditurilor, ale ineluctabilului și imposibilului, imagini atât de dragi pesimismului din gnozele dualiste de tip cathar. Timpul însuși nu e niciodată conceput în termeni de progres, ci de remușcare în care „*Acum* spune: eu sunt *Odinioară*"[14], iar viitorul – cu o magnifică expresie oximoronică! – nu e decât „Împărăția familiară a tenebrelor viitoare". Acest antagonism fără soluție antifrastică, oximoronul acesta ce ia dimensiuni metafizice din celebrul *Héautontimorouménos*[15] (*Călău pentru sine însuși*) nu i-a scăpat psihocriticii. Aici nu mai există obiectificare facilă, proiecție hegeliană a Răului, a călăului în fața unei victime

inocente din principiu. Statutul inamicului, al prizonierului, este sado/masochist[16]:

*Sunt rana, dar sunt și cuțitul*
...
*Sunt victima și sunt călăul!*

Dar mai ales întruparea acelei ineluctabile și inseparabile alterități care e „legată ca ocnașul de lanț" (XXXI, *Vampirul*), emblema dualitudinii – care și ea este „în abis" un semn de duplicitate – este femeia. Femeia baudelairiană este în același timp „harpia", uriașa (XIX), îmbinând „candoarea și lubricitatea", mai mângâietoare ca „îngerii răului", de-o seamă cu „bolta nopții", „făptura rodnică" (XXIII), precum și „recea maiestate a femeii sterile" (XXV), vampirul (XXIX), „tigrul adorat", „frumoasa tenebroasă"[17]... dar să ne oprim aici cu inepuizabila litanie baudelairiană care găsește pentru a se celebra chiar accentele vechii latine bisericești[18]. „Copilă", „soră", „țigancă roșcovană" sau „șarpe ce dansează", femeia, femeia-Styx de multiplicitate îl înlănțuie pe poet de la un capăt la altul al *Florilor răului*, în care ea este totodată și floarea și răul supreme[19]. O teză întreagă n-ar fi de-ajuns pentru a epuiza tema femeii și feminității în opera lui Baudelaire. Dar pentru ceea ce ne interesează aici, să notăm că femeia – ca și moartea – este pentru condiția umană („morminte și bordeluri ascund prin rămurișuri un pat în care vulpea nicicând nu s-a culcat"[20]) însuși semnul inseparabilei dualitudini. Să remarcăm că femeia intră în mod major în problematica timpurilor moderne. Mai înainte, „condiția feminină", ca să zicem așa, nu punea nici o problemă: rolurile masculin și feminin erau bine repartizate. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea însă, *Anima* încă elfică a romanticilor se încarcă – în prelungirea țigării de foi a lui Georges Sand! – cu o ambiguitate suplimentară. Acolo unde la Stendhal erau încă două femei, amazoana și soția-mamă[21], de acum înainte nu mai e decât o singură făptură hibridă, androgină, pe care tema Sfinxului dragă picturii simboliste ca și tema Herodiadei, fragilă și crudă, i-o vor aminti mereu proaspătului secol XX în acea „decadență" care poate încă nu l-a părăsit.

Vedem deci că prin această atitudine oximoronică, și în care se află o voință de a rămâne „închis" – în pofida aspirațiilor din

invitațiile la călătorie, a zborurilor de albatros – Baudelaire întoarce spatele optimismului romantic și epopeei umanitare și progresiste. Așa se face că s-a putut discuta despre *eșecul lui Baudelaire*. „Mijlocitorul" este într-adevăr călăul de sine însuși care, în el, săvârșește toți oximoronii cu putință. Iar „călăul de sine însuși" cine e oare el altcineva decât artistul, poetul „asemeni domnului norilor... Exilat pe pământ, supus la huiduieli, aripile-i măreț-l împiedică la zbor" (IV, *Albatrosul*).

Poetul este într-adevăr creuzetul viu unde pământescul, prea omenescul, *spleen*-ul, se îmbină cu cerescul, idealul, „necunoscutul" tărâmului de dincolo. El este și „perfectul chimist", și „sufletul sfânt", și „victima" și „călăul"[22]. Încă din 1857 el deschide drum gândurilor de pierzanie: toate temele din *Străinul* – temă gnostică prin excelență! – din *Zidul* sunt prezente, iar mitului lui Prometeu învins i se substituie deja *mitul lui Sisif*.

Dar a doua etapă baudelairiană – cea pe care Yu a denumit-o „maniheistă" – împinge și mai departe desprinderea de soluțiile romantice de revoltă. Desigur, trei poeme din prima ediție a *Florilor* (XC, XCI, XCII) se regrupează încă în capitolul *Revoltă*, printre care inevitabila apologie a lui Cain foarte în spiritul lui Byron:

*Neam al lui Cain, urcă-te la ceruri*
*Și zvârle-l pe pământ pe Dumnezeu!,*

și la fel de inevitabila „rugăciune" adresată lui Satan Trismegistul: „slavă și laudă ție, Satan...". Dar, îmi pare, sunt doar concesii făcute gustului zilei și dorinței romantice de a-l înspăimânta pe filistin, pe burghez, burghezul pe care și-l alege drept țintă Daumier – despre care Baudelaire va scrie[23] remarca ce i s-ar putea aplica lui însuși: „Dar energia cu care pictează Răul și sechelele lui dovedește frumusețea inimii sale" – care de altfel se va simți vizat și va vrea să condamne *Renegarea Sfântului Petru* (XC) pentru „ofensă adusă moralei religioase". Într-adevăr, poetul nostru nu mai e interesat de „omul revoltat", ci deja de misterul fericirii lui Sisif, și poate chiar de necesitatea stâncii și a calvarului pentru fericire... Transpare aici întreaga filozofie iluministă vehiculată de Maistre: Răul, temnița, capacul sunt *necesare* Binelui. Necesitatea merge până la capăt și se saturează, ca să

zicem așa: florile – și există flori! – nu pot să crească *decât* pe Rău[24]. Există, dacă putem să spunem așa – mult mai adânc decât la romanticul *om revoltat* byronian – o „dovadă ontologică" (pe deplin comparabilă cu cea foarte carteziană a „Desăvârșitului" ce se naște tocmai fiind supus la încercarea limitei și a imperfecțiunii) pentru existența tărâmului de dincolo tocmai prin existența exilului și prăpastiei. Desigur, Baudelaire nu face decât să reia tema romantică a căderii necesare pentru înălțarea răscumpărătoare[25]. Dar el are o conștiință mai ascuțită, mai spațială pentru *felix culpa*. Nici acolo nu se întreprinde alchimia poetică pentru a spăla păcatul originar, pentru a fi absolvit de cădere, căci „...Diavolul totdeauna face bine tot ce face!" Dar în această temniță, în „Stixul mocirlos și îngreunat de iremediabil"[26] se petrece

*sumbra și limpedea-ntâlnire față-n față cu sine*
*a inimii devenite propria-i oglindă!*
*Fântână a adevărului, limpede și neagră*
*unde tremură o stea lividă,*

„Farul ironic", „făclia de haruri satanice" este „Conștiința întru Rău". „Eul conștient" este tocmai *Héautontimorouménos* și chiar el joacă rolul „maniheist" de mijlocitor care săvârșește în sine însuși, conștient, toți oximoronii cu putință. Iar „călăul de sine însuși" prin excelență cine altul e decât artistul, „farul" din propria sa noapte care conjugă în sinea lui „blesfeme, tânguiri, extazuri, strigăte, plânsete, rugăciuni *Te Deum*..."? Fiindcă „artistul nu e artist decât dacă este dublu și dacă nu ignoră nici un fenomen din dubla sa natură"[27].

El este nodul de vipere care „vine plictisit pe lume" chiar din al doilea vers din *Florile răului*[28]. Poetul este și el *„homo duplex"*: „care dintre noi nu e *homo duplex*... sălaș al unei contradicții radicale și nevindecabile?"[29] Lui îi incumbă să fie atât „perfectul chimist", cât și „sufletul sfânt", atât „victima", cât și „călăul". Un psiholog al profunzimilor ar pune ușor în evidență adâncimea acestei analize în care într-adevăr asfințitul[30] este temelia și calea de acces la lumină, de vreme ce există până și un *Asfințit de dimineață*. În unduirea mătăsoasă a culorilor asfințitului – în opoziție cu sărăcia de culori a luminilor „deplinei" sau „exactei" amiczi! – precum am spus-o în altă parte, începe viziunea

„mistică": în întunecarea treptată a nopții sufletului, în fundul Styxului, pot căpăta înțeles licărirea, clar-obscurul sau steaua; antropologia constată de asemenea că „ordinea" securizantă a nopții poate fi descoperită într-o „înrădăcinare" mistică a imaginilor – și a „răspunsurilor colorate"[31]. Desigur, coborârea în „intimul intimului", asumarea tenebrei interioare ca tenebră, poate conduce la cele mai mari adâncimi ale certitudinii mistice, ca și la aberațiile gnosticismelor „ofite". Iar Baudelaire n-a scăpat nici de *„Paradisurile artificiale"*, nici de alcoolism[32], nici de ispita neantului. Din ultimele două părți ale *Florilor*, una consacră cinci poeme *Vinului* (XCIII, XCVII), cealaltă trei poeme *Morții* (XCVIII până la C), la care s-ar adăuga cele trei poeme din 1861, cu vestitul, lungul poem *Călătoria* (CIII). Vinul ca și moartea, precum indică ultimul vers din primul poem din seria *Vin* (*Sufletul vinului*, XCIII), și ultimul vers din ultimul poem din seria *Morții* 1857 *(Moartea artiștilor, C)*, fac ca din beția vinului ca și din cea a otrăvurilor mortale să țâșnească *floarea*: „vegetala ambrozie" ce va „țâșni către Dumnezeu, ca o floare rară", „speranță ciudată și sumbru Capitoliu" unde moartea plutind „ca un soare nou va deschide florile creierului lor". „Floarea" care încheie culegerea din 1857 se poate identifica cu „aurul" din ultimul *Epilog*... Dar cele trei „flori" sunt totuși diferite: floarea vinului, apropiată de „Paradisurile artificiale", cealaltă – chemarea „bătrânului căpitan" – vestirea nihilistului „dincolo de Bine și Rău":

*Să te cufunzi în hăuri, de-i Iad ori Rai ce-ți pasă?*
*În cele Neștiute să afli ceva nou![33] (CIII)*

și definind o estetică foarte apropiată de cea a anilor nebuni – compromis între ruleta rusească și îndemnul lui Diaghilev: „Uimește-mă!" – în timp ce aurul din *Epilog* se situează dincolo de cele două soluții facile de dinainte.

Desigur, secolul nostru nu se va reclama totdeauna de la această a treia soluție. Nu trebuie să uităm că Baudelaire este deopotrivă *dandy* și poet, și dacă poetul întrevede adâncimile problematice ale „florilor" beției, morții sau Răului, un *dandy* mai superficial – încă de la primul poem al culegerii – socotește *plictisul*, *spleen*-ul, drept răul suprem, de care nu te scapă decât „noutatea", fie ca chiar aceea adusă de ultima *Călătorie* (CIII, *cf.*

C, penultimul vers). Iar secolul XX reclamându-se, în plus, de la „dereglarea tuturor simțurilor" (Rimbaud), va supralicita și mai mult desfătările Umbrei. Incontestabil, Baudelaire le deschide aici drum „decadenților" și „întoarcerii lui Dionysos"[34]. Dar cel puțin – contrar superbiei „titanești" a romantismului – o dată cu Baudelaire, dezamăgirea și demistificarea mitului lui Prometeu s-au instalat deja. Nu trebuie mai ales să pierdem din vedere că programul din *Héautontimorouménos* este unul de asceză, și că poetul nu vizează Răul – de care Baudelaire s-a apărat totdeauna! – „gunoiul", cum zicea un critic răuvoitor, ci florile, chiar dacă steaua e „lividă". *In stercore invenitur*, desigur, dar comoara pentru „perfectul chimist" nu se confundă nicidecum cu excrementul! Ea este „Soarele cel nou", fie el și al morții[35].

Fața aceasta privilegiată a Umbrei, și demnitatea pe care i-o acordă poetul, constanța dualitudinii oximoronice a „întunecatei limpezimi" și rolul mediator al „florilor" și al „răului" pe care-l joacă ne lasă să ghicim al treilea aspect prin care mitica baudelairiană întoarce spatele titanismului romantic și proorocește curba culturală a secolului nostru. Este aspectul numit de Yu „kabbalistic" și pe care eu prefer, asemenea lui Paul Arnold, să-l denumesc „hermetist", fiindcă pune în centrul său acel *tertium datum* care realizează coincidența contrariilor. Alchimia oximoronului, după cum am văzut, se operează prin intermediul poetului. Dar temeiul, justificarea acestei alchimii, este aurul, adică, pentru poet, frumusețea[36], virtute a operei care totodată o smulge din trivialitate, din cotidian, dar o întrupează și o sustrage ideii pure. Căci *Frumusețea*, cum spune celebrul poem XVIII, are pentru a-l fascina pe poet:

*Pure oglinzi în care tot lucru-i mai frumos.*

Toată estetica baudelairiană e construită pe caracterul esențial al frumuseții, care este cel de a fi dublă: dublă era condiția umană, dublă e femeia, ea însăși imagine a frumuseții, dublu era poetul, mijlocitorul, dublu e statutul operei frumoase. L. Cellier are perfectă dreptate să pună drept cheie de boltă a gândirii și esteticii baudelairiene oximoronul[37], și să-l citeze pe Eliade împrumutând de la Nicolaus Cusanus expresia ce va avea atâta succes la Jung, „*coincidentia oppositorum*". La rândul ei, această *coincidentia* nu

se poate realiza, nu poate realiza frumusețea, decât prin femeie, „explozie în tenebre": „E ea! întunecată și totuși luminoasă"[38]. Poetul găsind în acest extaz al frumuseții feminine accentele atât de comentate de-a lungul secolelor – printre alții, de Sfântul Bernard – ale „Cântării": *„Nigra sed formosa."*

Ridicându-se la considerații filozofice și chiar teologice, poetul nu șovăie să scrie că opera are în mod indisociabil un suflet și un trup: „Partea care rămâne de-a pururi este sufletul artei, elementul variabil... trupul ei"[39]. Metoda prin care Théophile Gautier își tratează tema îi sugerează poetului critic asemănarea cu „cele spuse de cărțile bisericești despre trebuința de a ne respecta trupul ca pe templul lui Dumnezeu"[40]. În inima operei frumoase înseși care e aurul artistului, găsim doctrina simbolului și corespondenței care îl întemeiază pe *solve* și îl îngăduie pe *coagula* al „perfectului chimist", fiindcă:

*Natura e un templu în care vii coloane*
*Rostesc câteodată neînțelese vorbe;*
*Pe-acolo trece omul prin codri de simboluri.*

Și acest sens suprem al operei „dincolo de bine și de rău" este mixtura, *Rebis*-ul, androginul prin excelență al operei (cum bine a observat Léon Cellier[41], comentând repetițiile lui „ce dacă"): mixtură a „ideii și exprimării", „linia" și „culoarea", „roșul"... „culoare atât de densă" și „verdele, culoare calmă și veselă"[42]...

Dincolo de bine și de rău, spuneam, și această maximă nu trebuie luată nicidecum într-un sens peiorativ, deșucheat. Pentru poet, „sacrificiul"[43] care este opera iluminează totul: suferința („Slăvit să fii tu, Doamne, care-mparți suferința ca pe un leac din ceruri necurăției noastre"[44]), desigur, moartea poetului, dar chiar Răul, acel Rău având ca emblemă femeia și prostituția. Fiindcă Dumnezeu însuși – Dumnezeul creștinilor, întrupat fără doar și poate – îi dă poetului cheia „prostituției" sale: „Făptura cea mai prostituată este făptura prin excelență, e Dumnezeu, de vreme ce el e prietenul suprem pentru fiecare individ, de vreme ce el e rezervorul comun, inepuizabil al dragostei"[45]...

Astfel, Dumnezeu consimte și e complice la condiția noastră, „Domnul" consimte și e complice la munca sacrificială a poetului, a „călăului de sine însuși": „Cea mai bună mărturie pe care o

putem da despre demnitatea noastră." Dumnezeu, în sfârșit, consimte și e complice la operă, de vreme ce chiar el este Creatorul. Léon Cellier are toată dreptatea să vadă că *Sfinxul* (cel din faimosul poem *Frumusețea*, comentat atât de bine de prietenul meu Paul Mathias), ca și *Thyrsul*, sunt la Baudelaire supremele embleme ale frumuseții[46]. Dar dacă analizăm mai îndeaproape micul poem în proză dedicat lui Franz Liszt, care poartă acest titlu, observăm că poetul pune accentul pe coincidența contrariilor: „Nu s-ar putea spune că linia curbă și spirala îi fac curte liniei drepte și dansează în jurul ei cu o mută adorație?" Iar dacă Baudelaire îl invocă pe Bachus și îl tratează pe Liszt drept „Scump Bachant", această dualitudine deloc demarcată de dionisism pare mai degrabă cea subliniată explicit de Caduceul lui Hermes, la care florile și coardele de viță sunt și mai explicit metamorfozate în șerpi: animalitatea cea mai animală se încolăcește de tăria vergelei de aur...

Acesta este triplul program pe care-l propunea la începutul secolului nostru – repet, în anii 1860-70, anii marcați de Zola, Wagner, Dostoievski și Nietzsche – poetul *Florilor răului*. Dintr-o dată în anii aceștia de început aerul prometeic se rarefia: optimismul științific presimțea el oare catastrofele războaielor tehnice din secolul XX? Progresismul social presimțea el oare imposturile și trădările cetăților „tentaculare" și birocratice moderne? Orice ar fi, artistul nu se mai mulțumește, ca romanticul, de a celebra împreună munca, știința și socialismul. În insolentul triumf al muncii omenești, al științei, al cetății tehnocratice, artistul se refugiază deodată în cripta examenului de conștiință, în etica omului nou, a omului secolului XX. Nu pentru a se complace acolo, desigur – căci și intimismul se va demoda – ci pentru a se re-face. Sigur că vechile morale generoase, unitare și totalitare instaurate de Revoluția și Industria triumfătoare nu se vor opri la borna fatidică a celui de-al doilea Imperiu. Dar resortul cuceritor al dualismelor filozofice este, pentru elita vizionarilor, adică a poeților, rupt. Este ceea ce va spune și Nietzsche în termeni mai filozofici, este dezamăgirea pe care o va reda Dostoievski în *Demonii*. La fel de sigur este și că, prin această rupere și prin aceste dezamăgiri axiologice, elanurile instinctului, pulsiunii, patimii – ca și în marea frângere de la începutul secolului romantic – se vor prăbuși fără greutate. Toate frenezиile decadente, tot avântul

sălbatic al „întoarcerii lui Dionysos"[47] își vor putea croi cu ușurință un drum zgomotos până în anii pe care-i trăim noi acum. Mai rămâne de știut – și în această privință sunt de părerea lui Jung – dacă *Zarathustra* cu vulturul și șarpele lui nu e mai mult Hermes decât Dionysos... În cele din urmă, Nietzsche e unul dintre primii care au știut că și cetățile și culturile *legau intim* pentru a supraviețui pe Apollon cu Dionysos... Și constatăm într-adevăr că toate revărsările *hybris*-ului n-au fost aducătoare de fericire, departe de așa ceva. Literații noștri rătăciți pe drumurile unei libertăți fără margini sunt deopotrivă și cântăreții disperării.

Nu e mai puțin adevărat că poemul „Florile răului" și poetul său au pus o problematică a eticii moderne. Problematica „perfectului chimist" pune ca să zicem așa imaginația etică la regimul „sintetic" pe care prefer să-l numesc astăzi „regim diseminatoriu"[48]. Dar, așa cum vom vedea îndată, sinteza aceasta rămâne dificilă, o amenință multe eșecuri și impasuri. Oricum, „artiștii" majori ai timpului nostru se recunosc după faptul că nu au renegat nicicând problematica „perfectului chimist": dualitudine a condiției umane, „angajament" etic al „poetului" (care nu trebuie confundat cu un „angajament" politic, confesional, sau cu acea „angajare în trupele coloniale" lăudată odinioară în jandarmeriile franceze), în sfârșit supravalorizare a operei ca datorie fundamentală a omului, ca mesaj sau ca misiune dacă nu ca „justificare", vor rămâne orientările comune ale marilor scriitori moraliști ale căror realizări le vom discuta.

*

„Numeroase sunt făpturile înzestrate a căror utilitate e pervertită chiar ca urmare a inaptitudinii lor umane..."

C.G. Jung, *Psihologie și educație*

„Acolo unde domnește dragostea, nu există dorință de putere, iar acolo unde domină puterea, lipsește dragostea. Una este umbra celeilalte."

C.G. Jung, *Psihologia inconștientului*

Firește, am fi ispitiți să punem pe seama unei severe educații protestante – doctrină în care niciodată operele nu sunt cele care justifică – dificultățile dacă nu „eșecul" a doi mari romancieri,

amândoi cvasi-contemporani, amândoi onorați cu premiul Nobel pentru literatură, ale căror perspective le vom examina acum. „Răspunsul dat lui Iov" – Jung va ști și el ceva din acest răspuns! – e mai ușor de dat în climatul laxist, mariolatru, al bisericilor catolice romană și ortodoxă orientală[49]. Nu ne vom opri totuși prea mult la aceste două opere: nu ne interesează eșecul în sine, ci mai degrabă motivațiile sale. Să observăm mai întâi strânsul paralelism de destin între cei doi autori aleși: și unul și altul protestanți de cea mai strictă obediență, și unul și altul rupând total cu romanul realist, și unul și altul atingând totodată un anume lirism poetic și o preocupare pentru problemele socio-politice concrete, în sfârșit, și unul și altul scriind un soi de povestiri alegorice (căci alegoria ascunde mult mai mult decât dezvăluie!), și unul și altul pândindu-și discret și impudic eul, și unul și altul călători prelungind căutarea romantică a „orientaliștilor" din secolul trecut... Și unul și altul s-au dorit toată viața „educatori", visul lor a fost totdeauna să aibă un Nathanaël sau un Tito Designori pe care să-l învețe. Și unul și altul au fost toată viața mari iubitori de muzică... În sfârșit, și unul și altul au fost idolii tinerei *inteligheții* a epocii lor – Hermann Hesse în două rânduri: în 1930 și la *hippies* din 1960... Ca să încheiem seria acestor asemănări, vom spune că unul a scris prefața la traducerea franceză a unei opere a celuilalt[50].

Ar trebui de asemenea să precizăm ce înțeleg eu prin „eșec" aplicat unor opere în definitiv foarte „reușite", unor autori cu o notorietate mult peste media scriitorilor din secolul nostru. E vorba pentru mine de un eșec etic, semnalat prin discontinuitatea sau chiar disparitatea operelor, dar mai cu seamă de *însăși mărturisirea eșecului*, Gide anulând, ba chiar contrazicându-și o carte prin următoarea, Hesse încheindu-și aproape toate cărțile printr-o constatare în toată regula a eșecului, printr-o ștersătură apăsată de burete care spulberă mirajele Mayei și ale scrisului... Să ne luăm totuși cât se poate de multe precauții, căci în zilele noastre se consideră că nu se cuvine să amestecăm considerațiile de morală cu estetica, dreaptă răsturnare a lucrurilor și succeselor baudelairiene! Ceea ce înțeleg eu prin „eșec" sau „reușită" a operei e mai subtil decât o simplă adecvare sau inadecvare la o normă. La fel cum, după o butadă celebră „un om sănătos e un bolnav care se ignoră", să spunem că „reușita" minimă constă

pentru autor, și în exprimarea lui, într-o „conștiință" a reușitei sau, dacă vreți, într-o „ignorare" a eșecului[51]. Or, autorii pe care-i vom examina rapid sunt oameni ai scrupulului, ai neîncetatei puneri sub semnul întrebării, deci ai mărturisirii eșecului. Iar neliniștea aceasta scrupuloasă este tocmai anticamera angoasei contemporane. Îmi ajunge drept criteriu, era să scriu drept simptom, această „conștiință a eșecului". Citindu-i pe Hesse și Gide, ai impresia că ceva începe să scârțâie, că toate poveștile, „Manuscrisele lui Harry Haller", „Scrisorile lui Magister Ludi către direcția Învățământului", „Circularele", „Șotiile", „Jurnalele" care însoțesc un roman, nu sunt până la urmă decât un mare joc amar și dezabuzat fără voia lui. Dar dintre cei doi jucători, germanul se apropie poate cel mai mult, în mod explicit – prin constatarea eșecului – de adevărurile problematice întrezărite în secolul trecut de Baudelaire. S-ar putea spune că la Hesse, ca și la Gide, e vorba desigur de pluralism, dar el nu este niciodată asumat, stăpânit. Este, ca să zic așa, un „pluralism neisprăvit", căci vom descoperi, dimpotrivă, că desăvârșirea pluralismului, „apexul" său, e *alteritatea*.

Să examinăm întâi repede prin ce sunt autorii noștri pe urmele profetice ale „pluralismului" din *Florile răului*. La Hesse – fiindcă nu se pune chestiunea să examinăm aici întreaga operă a sihastrului de la Montagnola – să luăm drept puncte de reper o carte scrisă la finele maturității, *Lupul de stepă* (1927), cinci ani după celebrul *Siddhartha* (1922) (romancierul are 50 de ani) și șaisprezece ani înainte de marea operă de bătrânețe: *Jocul cu mărgele de sticlă*[52], acea vastă utopie scrisă la 66 de ani... Or, vom găsi la anarhicul Harry Haller – eroul *Lupului* – ca și la ordonatul *Magister Ludi* Joseph Knecht – eroul *Jocului* – același pluralism funciar deschizându-se asupra unei identice repuneri în chestiune, asupra a ceea ce prefațatorul și traducătorul francez al *Jocului* numește un „meci nul"[53]. Povestirea *Lupului de stepă* este istoria însăși a unei pluralizări din ce în ce mai mari. Eroul, foarte romantic, deja sfâșiat „între două epoci... izgonit din orice adăpost și din orice nevinovăție, al cărui destin e să sufere ambiguitatea vieții omenești, sporită până la chinul individual, până la infern", este totuși la începutul povestirii un om de cincizeci de ani erudit, chibzuit, singuratic – amintind de Faustul derizoriu din celebrul film *Îngerul Albastru*... – ca și în film, Harry Haller se descoperă

dublu: este „om... adică o lume de gânduri, de sentimente, de cultură, de o natură îmblânzită și sublimată; alături de acesta găsește în el un lup, adică un sumbru univers de simțuri, de sălbăticie, de cruzime, de esență brutală și nesublimată". Universul acesta de senzualitate, de extravertire, îi va fi revelat de libera Hermina – întâlnită într-un cabaret... – și de voluptuoasa ei prietenă Maria, ca și de echivocul lor tovarăș, jazzmanul Pablo. Dar acest soi de *conjunctio* nu e de-ajuns, ar fi o „medie", un „burghezism". Căci Harry „nu e compus din două fărțuri, ci dintr-o sută, o mie..." Astfel, autorul *nu șovăie să-și dezmintă chiar titlul*: „simplificare grosolană", și aceasta e foarte semnificativ. Cum semnificativă este și construcția „în abis" a povestirii: prima secțiune este un precaut „Cuvânt înainte al editorului", a doua secțiune – intercalată în partea a treia – este descoperirea de către Harry a *„Tratatului despre Lupul de stepă. Nu pentru toată Lumea (Numai pentru nebuni)"*; în sfârșit, secțiunea a treia, cea mai voluminoasă, este *Manuscrisul lui Harry Haller*. Întâlnirea cu Hermina[54] – care-l evocă și, de altfel, se travestește în Hermann, prieten din copilărie cu Harry... – se situează în secțiunea a treia. Dar foarte important este că întâlnirea cu Hermina – niciodată urmată de vreun raport sexual – nu încheie, nici pe departe, cartea. Tot sfârșitul cărții se petrece, datorită drogului (H. Hesse încercase și el „paradisurile artificiale"...) în acel *teatru magic* în care intrarea „te costă rațiunea" și al cărui regizor este Pablo. Teatru „nu pentru toată lumea", dar în care pluralismul mișună și năpădește totul. În prolog, un bal mascat – și vom vedea și la Gide aceeași obsesie a „măștii" care în latinește se numește *persona* – unde Hermina e travestită în Hermann, apoi, cu Pablo, muzicantul de jazz drept mentor, urmează caleidoscopul multiplicărilor eului, figurate aici prin multiplicarea scenariilor dramatice: „Haidem cu toți în goană voioasă! Partidă de vânătoare în automobil", unde Harry și prietenul său din copilărie, Gustav, sub pretextul că luptă contra poluării (încă de pe atunci!), îi masacrează sadic pe conducătorii automobilelor. Apoi Harry intră în scenariul „Ghid pentru reconstrucția personalității. Succes garantat", unde află că „personalitatea" sa e făcută din cel puțin douăsprezece figurine, manipulate (deja!) ca piesele unui joc de șah. Apoi avem „Miracolul lupului de stepă îmblânzit", apoi „Toate femeile sunt ale tale", în care Harry își retrăiește (și corectează) prima tulburare

amoroasă de adolescent! Apoi „Cum se omoară din dragoste", în care Harry o străpunge cu pumnalul pe Hermina, care îl înșela cu Pablo. În sfârșit, scena supremă, „Execuția lui Harry", condamnat pentru „abuz de teatru magic", pentru a fi confundat visul (vieții!) și realitatea, și mai ales pentru a nu fi învățat să râdă... Harry este condamnat „la viață veșnică". Căci lecția finală, dezabuzată, este că în fața infamului „T.F.F. al vieții" e nevoie de umor, trebuie să râzi. Iar ultimele cuvinte ale eroului pocăit sunt o constatare a eșecului: „Într-o zi voi ști să joc partida de șah. Într-o zi voi învăța să râd..." Râsul și jocul, după uciderea femeii și revelația faptului că totul nu este decât iluzie (Maya), iată ce-i mai rămâne personalității sfărâmate în focul de artificii al pluralităților sale.

Desigur, rezumatul acesta sec nu poate condensa marea bogăție ca document psihologic a povestirii. E adevărat că Hesse suportase, între 1916 și 1917, șaptezeci de ședințe de cură analitică condusă de un discipol al lui Jung. Pentru argumentația noastră, vom reține doar două puncte în această constatare a eșecului: pluralismul, departe de a fi stăpânit, se amplifică pe parcursul operei[55]. În sfârșit, întâlnirea cu celălalt – femeia – e mai ambiguă, și mai ales nu se împlinește, nici măcar sexual: Hermina – deseori confundată cu Hermana – e mai mult un *alter ego*, are mai multe caractere comune cu „umbra" decât cu *Anima* (aceasta seamănă mai curând cu Maria, care e mai feminină... ). Hermina, chiar trecându-și puterile de feminitate Marici și pe cele de inițiatoare lui Pablo, rămâne blocată în stadiul hermafroditului, și mai ales – ceea ce e semnificativ! – asasinarea sălbatică a Herminei înlocuiește, ca să zicem așa, împlinirea sexuală a iubirii. Harry Haller ucide femeia pe care o iubește. De unde pentru pluralism rezultă o confuzie – patologică – între faptul trăit și cel jucat. Confuzia întărește și mai mult asimilarea vieții de către autorul lui *Siddhartha*, nepotul lui Hermann Gundert pionier al misiunii evanghelice în India, autorul *Călătoriei în Orient*, cu Maya. „Am fost deseori numit budist, lucru ce mă făcea să râd, fiindcă de fapt mă simțeam mai depărtat de această religie decât de oricare alta..." Nu budist, desigur, dar poate, cu un orgoliu secret, Buddha însuși! „În fundul sufletului meu sunt... protestant. Adevăratul protestant se apără de propria lui Biserică... și în sensul acesta cred că Buddha era și el protestant." Nu e de mirare că tinerii furioși ai anilor 1950-70 s-au recunoscut în acest „budism" de suprafață, după

cum o mărturisește elogiul pe care-l fac lui Hesse Colin Wilson sau Timothy Leary! Tinerețe a lui Hesse, dar și eșec, eșecul paradoxal al imaturității, al inițierii întrerupte fiindcă niciodată pluralitatea, dualitatea, nu ia chipul desăvârșit al alterității.

Marea operă din 1943 (sunt foarte atent să nu scriu cumva „Marea Operă"!) este dedicată „Pelerinilor din Orient" și se termină[56], nu întâmplător, printr-o „biografie indiană" a lui Joseph Knecht. Biografie în care regăsim un basm indian clasic despre iluziile Mayei, biografie ce se încheie – și sunt ultimele cuvinte ale uriașei povestiri de 545 de pagini! – prin: „Nu mai e nimic altceva de spus despre viața lui Dasa; restul s-a petrecut *dincolo de imagini și povestiri*. N-a mai ieșit din pădure"[57], ca un ecou în etica romancierului la ceea ce scrisese el cu douăzeci de ani înainte, în ultimele pagini ale lui *Siddhartha*[58]: „Chipul prietenului său Siddhartha dispăru din vedere; dar în locul lui văzu alte chipuri, o mulțime de chipuri, cu sutele, cu miile; treceau ca valurile unui fluviu..." Iar în chipul și surâsul lui Siddhartha mort, prietenul său Govinda vede „Unitatea valului de chipuri". Aici „fluviul", dincolo „pădurea"... Să însemne oare că „fluviul era Dumnezeul său", și pădurea? Și aici, și mai ales în uriașa povestire din 1943, concluziile lui Hesse par nesigure. Viața lungă și rectilinie a lui Joseph Knecht se termină și ea printr-un eșec al doctrinei *Jocului cu mărgele de sticlă*. Acolo, în cetatea Castaliei, invers decât în universul anarhic din *Lupul de stepă*, totul este suprem de ordonat. Unii au vrut să vadă[59] în acest roman greoi totodată un anti-*Wilhelm Meister* și un anti-*Dr Faustus*. Idealul goethean de *homo faber*, ca și cel atât de sapiențial și cultural al lui Thomas Mann, sunt până la urmă respinse. De astă dată, Knecht a știut „să joace jocul" – și nu există joc fără reguli – jocul pașnic, împăcat, într-o cetate armonioasă... Dar toate acestea se soldează cu un eșec: iluzia culturii umane, chiar cea mai rafinată, cea mai muzicală, este deopotrivă iluzia Mayei. În cele din urmă, Joseph Knecht, în culmea gloriei de *Magister Ludi*, ajutat poate în convertirea sa de reflecțiile părintelui Jacobus asupra istoriei, ca și de cele ale prietenului său Designori asupra vieții, își părăsește funcțiile ca să devină învățător pentru copilul prietenului său, și dispare înghițit de apele înghețate ale unui lac de munte, în clipa când înoată spre Soare-răsare pe urmele elevului său.

„Maya" este ultimul cuvânt al biografiilor imaginare ale lui Joseph Knecht, cum era și pentru Siddhartha. Cum pesemne era și pentru Harry Haller și „teatrul său magic" de după Balul Mascat. Căci sub toate aceste pseudonime, Knecht, Haller, Siddhartha, Govinda etc., se ascund niște măști. Întocmai ca la Nietzsche – care însă se identifica tragic cu Zarathustra, Dionysos sau Isus – sau chiar ca la Gide, acest Proteu literar, cum îl numește R. Bastide[60]. Pentru Gide ca și pentru Hesse putem spune: „Adevărata mască este Proteu... una din înfățișările lui Gide, voința lui de schimbare, de discontinuitate, mai exact de multiplicitate sau de incoerență, în simultaneitatea persoanei sale." Observația pe care o face chiar Gide în *Jurnalul* său – și pe care o relevă judicios Bastide – i s-ar putea aplica aici lui Hesse, și ea justifică masca, balul mascat, jocul cu mărgele sau cu monede false: „Întâia educație creștină pe care am primit-o m-a *dezlipit* de lumea aceasta, inculcându-mi desigur nu dezgustul de lume, ci o *neîncredere în realitatea ei* [sublinierea îmi aparține]." Este ceea ce definește într-adevăr „Maya"; și Gide adaugă – ceea ce definește jocul și „teatrul fermecat" –: „N-am izbutit niciodată să iau viața pe deplin în serios... impresia greu de definit de a fi în turneu și de *a juca în decoruri întâmplătoare, cu pumnale de carton* [sublinierea îmi aparține]." Această din urmă frază nu se aplică ca oare textual și ultimelor aventuri ale lui Harry Haller?

Putem să ne întrebăm pe drept cuvânt, citind ultimele capitole din *Siddhartha*, *Lupul de stepă sau Glasperlenspiel*, capitole ce le dezmint pe toate cele dinaintea lor, dacă pădurea, fluviul, lacul nu sunt doar „decoruri de carton" de circumstanță, alegorii – destul de găunoase și mirosind a abilitate literară – mai curând decât simboluri vii? Tot așa cum dragostea, trăită tardiv de Siddhartha, vine ca un clișeu destul de gol, corolar celui al fluviului. De fapt, toate clișeele acestea terminale vin la Hesse ca o clauză de stil pentru „a termina" povestirea după constatarea eșecului care-l lăsa la pândă pe cititor: ele sunt goale și golul acesta – vom vedea – cheamă mai curând deșertul, sihăstria, decât acvatica vegetație forestieră.

Ceea ce face să deraieze etica lui Hesse, ca și ceea ce o face să deraieze pe a lui Gide, pe care o vom examina acum, este faptul că pluralismul lor nu pune, în fond, problema baudelairiană a dualitudinii, a *plenitudinii*. Și la unul și la celălalt, avem de-a

face cu un pluralism al vidului, al „Mayei". Ei caută *în spatele* acestui decor o perfecțiune, „o altă față a vieții, inaccesibilă simțurilor noastre", scrie Gide, adăugând îndată: „și despre care nu vom putea avea niciodată decât o cunoștință foarte imperfectă". Etica lor este cu totul cathară: ea caută perfecțiunea, și cum perfecțiunea nu e de pe lumea aceasta, zboară din imperfecțiune în imperfecțiune într-un soi de don-juanism idealist. Există cumva o schiță de oximoron în această perfecțiune, această realitate adevărată ireală și „imperfectă", dar care ar trebui răsturnată în chip baudelairian – ceea ce autorii noștri cu respect pentru trecutul lor moral nu fac – pentru a căuta pe cont propriu perfecțiunea aparținând imperfecțiunii sau aflată în ea... Dar în momentul acela, când punem mai întâi imperfecțiunea ca să tragem învățăminte din ea – și nu în primul rând orgoliul scopului perfecționist – nu rezultă propriu-zis o perfecționare, ci o plenitudine. Perfecțiunea care se pune la început ca program vrea de fapt să-și reducă negația, adică imperfecțiunea. Ea este „păcat de angelism". Imperfecțiunea care se constată mai întâi pune – ca în profunda argumentație a lui Descartes – alteritatea și „existența" acestei alterități. A pune mai întâi perfecțiunea înseamnă a cădea în ceea ce Diel numește exaltare, pentru a cădea și mai bine – sau a te compromite – dezamăgit, în ceea ce el numește banalizare. O „perversitate" o cheamă pe alta... Atitudine deopotrivă orgolioasă și puerilă, reflex de putere și de intelectualitate mai mult decât de iubire și de sentiment. Reflex al epocilor „dezabuzate", desigur, și al unei întregi tradiții individualiste și ascetice care – într-un anumit creștinism mizerabilist – îl aduce pe *a fi* înaintea lui *a avea*.

R. Bastide nu s-a înșelat atunci când, vorbind despre calvinistul Gide, l-a invocat pe *il poverello* din Assisi[61]... Ura aceasta puritană (dacă se poate spune așa!) împotriva „proprietății" ce se va manifesta în episodul „comunist" din viața lui Gide și pe care o dovedesc, după părerea lui Bastide, temele atât de frecvente ale furtișagului, și ale furtișagului descoperit, scuzat, iertat, sau viziunea monarhică de pe vârful muntelui care desființează limitele ogoarelor și moșiilor. Chiar faimoasele *Roade ale pământului*[62] sunt false aproprieri: frecvența temei deșertului este într-adevăr neobișnuită, setea e mai importantă decât fructul, fervoarea decât desfătarea. Tocmai aici stă toată diferența – și poate diferența de vârstă – dintre tânărul Nathanaël care „poposește mai

degrabă decât se stabilește" și tragicul, bătrânul Saul, „omul avutului" izgonit din propria-i făptură de avuția pe care a acumulat-o... Și, după opinia lui Bastide, *Poarta îngustă* pe care totul o făcea să pară opusul și discontinuul *Roadelor* „se vădește mai puțin inversul decât complementul acestei prime cărți", veritabile „Roade cerești", și în amândouă cazurile – și al Emmanuellei și al lui Nathanaël – refuzul posesiunii în schimbul căutării fervoarei care „intensifică" Ființa. Viața lui Gide, plină de retrageri, de ezitări, de atașări și de desprinderi, este ilustrarea exactă a acestei incompletudini voluntare; pluralitatea – în aparență anarhică și discordantă – a operei scriitorului vine de la faptul că nu putem defini Ființa prin „avuțiile" sale, dar, reciproc, distrugerea tuturor avuțiilor „nu te poate conduce decât la o Ființă insezisabilă, fiind o pură structură vidă încă de orice conținut"[63] ...Dilemă aproape carteziană în care vidul lui *cogito* pare într-adevăr a fi singura certitudine a lui *cogito*!

Atunci, în această operă clasică, dilema este rezolvată prin soluția cvasi-„existențialistă" a actului gratuit, iar determinismele, identitățile care rezultă din el definesc ființa „prin însăși mișcarea care o leagă cu urzeala evenimentelor și care-o face să devină ceea ce este". Acesta e sensul romanului *Dacă sămânța nu moare*, sau mai degrabă acesta e contrasensul dorit: sensului creștin după care sămânța trebuie *să moară* ca să-l lase să crească pe Noul Adam, Gide i-l substituie pe „Devino ceea ce ești", maxima chiar a păgânismului opusă Evanghelici. „Moartea" seminței evanghelice este tot o experiență a alterității, a unei „averi" prin care „îți pierzi viața". Dar ceea ce ești, ființa a ceea ce ești, *este vidă*, deci nu poate deveni decât prin alegerea unei absolute libertăți: „actul care îl distinge pe om de animale"[64]. Faimosul act gratuit[65] stă într-adevăr la temelia unei părți din ființa „etică" a literaturii contemporane: de la „seriosul" spontaneității bergsoniene a *Datelor imediate*, la mai puțin serioasele *Drumuri ale libertății* și în sfârșit la „Jocul" lui Harry Haller, Siddhartha și altor *Magistri Ludi* (pentru că „jocul cu mărgelele de sticlă" e complet gratuit...). Așa cum bine subliniază Bastide: „Căci actul gratuit al lui Gide e mai mult decât un act dezinteresat: e un joc..."[66]. Împotriva filozofilor noștri personaliști, bergsonieni sau existențialiști, Ménalque este cel care are dreptate: durata, continuitatea bergsoniană – existența lui G. Marcel sau Sartre – nu are nicio justificare prin ea însăși:

viața nu e făcută *decât* din numeroase vârfuri, din numeroase văi. Actul gratuit celebrează discontinuitatea. Avem de-a face, după cum observă A. Dandieu, cu o „concepție atomistică a vieții", pe câtă vreme Bergson și existențialismul reprezintă ultima tentativă de a salva o metafizică unitară, de a salva vechea ființă parmenidiană printr-un plonjon heraclitean.

Dar libertarismul și pluralismul atomistic pot fi foarte bine explicate mai departe: „Cruciada în care ne antrenează *Roadele pământului*, este marea cruciadă împotriva Memoriei." Gide – la fel ca Siddhartha – nu vrea să fie „hăituit" nici de capcanele averii, ale „bunurilor", nici de determinisme. Rămășițe ale recoltei prometeice a romantismului... Prometeul lui Gide îl invidiază pe Zeus pentru că este suveranul actelor gratuite: Zeus n-are vultur, în timp ce oricare om e devorat de datorii și determinisme; de unde tema – tradițională în miturile cu eroi și titani – atât de frecventă a bastardului, a celui care, cel puțin, este obligat să-și ignore o parte din eredităților determinante... Dar în secolul XX e destul de dificil să iei cu totul în serios dorința prometeică: bovarismul utopic, ludic, al lui Lafcadio ia locul revoltei byroniene... Și ceea ce era etică romantică a revoltei, devine la Gide pură estetică a „ivirii neîncetate", așa cum îi de-construiește ea (deja!) pe *Falsificatorii de bani*. Gide inventează într-adevăr estetica „contra-romanului". Și dacă Roger Bastide[67] evoca, vorbind despre Gide, disprețuitorul proprietății, asceza lui *il poverello* din Assisi, aici el face apel la asceza protestantă: „Misticismul protestant – ca al Alissei din *Poarta îngustă* – nu este o căutare a fericirii, ci o nevoie patetică de despuiere, o ardoare fierbinte și sălbatică...". Actul gratuit, și în cele din urmă toată estetica pe care o întemeiază, este contrapunctul „ludic", „divertismentul superior" (și îngăduit...), odihna din „jocul" acestei tensiuni, al acestei fer-vori protestante. Prolegomen la critica proprietății, la critica lui *a avea*, el devine „o tehnică, o pregătire pentru misticism" și, terminând cu profunda analiză a lui Bastide: „Departe de a fi un efort pentru totalizarea eului și revelarea lui în profunda și adevărata-i unitate, el este o metodă de a-l distruge fărâmițându-l în momente discontinue, fiecare cu plenitudinea lui de bucurie și cu fericirea lui (nota autorului: noi am zice, mai degrabă, dimpreună cu Gide, „plăcerea" lui) particulară."

Astfel încât tot talentul lui R. Bastide[68] nu ajunge să stabilească „identitatea" eului gidian, chiar dacă „arta e cea care consti-

tuie căutarea identității". Dubla metodă pe care, de altfel, criticul este obligat să o folosească pentru a distinge o „identitate" gidiană, un fir al Ariadnei al eului gidian, este foarte revelatoare pentru ocultarea profundă a personalității lui Gide, cea atât de „narcisică" totuși. Bastide[69] este silit să recurgă la două procedee „indirecte" pentru a-l scoate, din ascunzișurile caleidoscopice ale pseudonimelor, ale actelor gratuite, ale operelor contrastate și chiar contradictorii, pe autorul *Imoralistului*, și anume la „analiza" viselor autorului și la analiza structurală a stilului său atât de îngrijit, cu o limpezime atât de clasică pe măsură ce scriitorul „se perfecționează". Împreună cu psihanaliștii și structuraliștii, înseamnă a spune că personalitatea lui Gide este „latentă". Și de îndată ce există un fenomen de „latență", există o procedură de refulare sau de blocaj. Am putea spune despre Gide scriitorul că tocmai voința sa constantă – e singura constantă într-adevăr patentă a caracterului său – de limpezime, de sinceritate totală, este cea care devine în mod paradoxal masca, vălul ființei reale, al omului care prin definiție – fie ea doar romantică – este opac, este „tigrat" (cum zice Victor Hugo despre sufletul omenesc!). Prea multă limpezime maschează, prea multă sinceritate este minciună la puterea a doua. Și criticul este nevoit să utilizeze la rândul său oximoronul, să vorbească despre o „limpezime tulbure"[70].

Demersul acesta disperat al criticului ne permite, în însăși procedura sa structuralistă, să distingem și mai bine în ce măsură stilul, chiar genurile – povestea, apologul, șotia – preferate ale scriitorului sunt în acord profund cu dezarticularea, dacă pot să zic așa, a individuației sale. Așa cum profund se exprimă Bastide, „estetica sa rămâne încă o etică". N-am putea rafina oare și mai mult această idee, spunând că metoda hermeneutică pe care suntem obligați s-o aplicăm unei astfel de etici, structuralismul, este în perfect acord cu obiectul său? Căci în spatele concrețiunilor aparente ale vieții, structuralismul urmărește o latență, o ființă formală... Chiar atunci când e vorba de un lucru cât se poate de concret, ca bucătăria, tot forma muzicală, tot arta fugii îl obsedează pe structuralist[71]! La fel cum, în mod paradoxal, limpezimea scrierii este o supremă ipocrizie, voința narcisică sau autistică, cum ar zice P. Diel – moștenită de la Nietzsche pe care Gide îl admira foarte mult – blochează în mod paradoxal reali-

zarea de sine. Imaginea în oglindă, adică în mod fetișist oglinda, reflexele, sunt luate de Narcis drept însuși Narcis.

Este foarte semnificativă procedura stilistică pe care o utilizează Gide în mod latent pentru a scoate la iveală și a ascunde problema centrală poate a vieții sale: aceea că niciodată nu găsești ceea ce pornișești să cauți. În legătură cu aceasta, Bastide[72] ne arată că avem nevoie de resursele structurii pentru a reuni printr-un fir melodic continuu episoade romanești atât de disparate, atât de puțin redundante prin conținut, ca „Saul în căutarea măgărițelor", ca acel Gide din *Paludes* „făcând în fiecare dimineață un plan al întregii zile... ca să nu se țină de el", ca întâmplarea acelui grăunte lăsat în voia păsărilor cerului și a neghinei, ca plecarea lui Cristofor Columb către Indii... ca, în cele din urmă – în cele din urmă psihanalitic vorbind – André Gide visând că a pierdut-o pe Emmanuelle, femeia vieții sale... și visând că această căutare e zadarnică, și că duce la cu totul altceva[73].

Astfel, e semnificativ că Haller *ucide* femeia și că Marcel o *pierde*, o „lasă să moară"... Oricum, femeia e izgonită din căutare. Ar fi foarte curios să ne ocupăm și de acea mică operă gidiană, *Școala femeilor*, în care, ca și în încrucișarea plină de ambiguitate dintre Hermina și Hermann, femeia e cea care are un caracter masculin și bărbatul defectele feminității... Astfel, masca acestui stil atât de clar, atât de pudic încât respinge redundanța patentă și explicită a imaginilor, masca acestei opere atât de sincere încât repudiază repetițiile și se sparge într-o jerbă de cărți contradictorii, scânteierea imaginii narcisice își trage rădăcinile din adâncul visului, ca și din adâncul deșertului de unde Saul, plecat în căutarea măgărițelor, se întoarce cu o coroană....

Să ne oprim câteva clipe asupra acestor imagini centrale, revelatoare, dintre care una atât de fugitivă, rar întâlnită în opera lui Gide, este parcă inversul celeilalte: femeia și deșertul. Să spunem și mai bine: femeia absentă, femeia pierdută, femeia moartă – și tocmai, în *Imoralistul*, moartă la marginea deșertului –, Eurydice pe veci pierdută, și locul acestei văduvii, deșertul, deșertul în care pleci în căutarea purității, limpezimii, tradiției sihaștrilor și părinților, și de unde te întorci cu Nathanaël, cu descoperirea oazelor și a rodiilor lor voluptuoase, cu Bachir, Ashour, Moktir... Și nu mă pot împiedica să compar „deșertul" acesta – deșertul acesta chemat de Gide din tot sângele său de

originar din Ceveni, din toată asceza sa protestantă – care are atâtea ecouri cu „muntele" lui *Zarathustra* și care va fi una din temele preferate ale lui Camus[74], cu „pădurea" cea atât de abstractă, „fluviul" atât de secătuit ale lui Hermann Hesse. Și mai ales cu lacul acela limpede – și foarte potrivit lac înghețat *de munte* – unde își încheie viața Joseph Knecht, înotând către Răsărit, pe urmele unui băiat... Joseph Knecht nu și-a trăit oare una din viețile sale imaginare, Josephus Famulus, ca anahoret în deșertul Ascalon?... Și noi știm, cel puțin de la Flaubert încoace, ce loc de întâlniri nefaste e deșertul cu singurătatea sa!! Ce departe suntem de „pădurea", de „fluviul" lui Siddhartha sau de biografia lui Dasa, până la pădurea baudelairiană[75], „pădurea de simboluri" prin care omul trece urmărit de „priviri familiare",

*Într-o întunecoasă, adâncă unitate*
*Largă cât noaptea, largă cât lumina.*

Ce mult seamănă pădurea lui Hesse, golită de corespondențele și sclipirile Mayei, cu deșertul gidian! Deșert care este, poate, simbolul pierderii, refuzului femeii. Fiindcă Dasa, Siddhartha, Joseph Knecht refuză și ei femeia, iar Harry Haller o asasinează. Eurydice se pierde în deșert. Și aici, de asemenea, suntem la antipozii eticii baudelairiene, în care femeia este totdeauna intermediarul pulsând dureros.

Opera lui Hesse ca și cea a lui Gide au în comun faptul că le lipsesc femeile, că sunt abandonate de Eternul feminin. Nu am căutuși de puțin intenția de a încerca să stabilesc o legătură banală între homosexualitatea lui Gide și eșecul etic al operei sale. La urma urmei, nu știm dacă Hesse era și el homosexual și, dimpotrivă – la antipozii eticii și esteticii lui Gide – știm că Proust era. Tema nudității la ascetul Dasa, la Siddhartha, ca și la Joseph Knecht aruncându-se în apele înghețate și ucigătoare, ca și în obsesia fobică a măștii și dorința de goliciune la Gide – care merge până la a-și rade barba, fiindcă aceasta îl arăta prea „îmbrăcat"! – nu e doar un pur exhibiționism contestând vechile tabuuri ale societății burgheze[76]. Goliciunea este pentru ei „sfârșitul dezbrăcării, când toate veșmintele sociale au fost scoase..., veșminte... care te fac mai ales la fel cu toți ceilalți, deoarece purtăm toți aceleași haine". Amăgire la fel de perfidă ca deșertul,

fiindcă nu vrea să vadă faptul că omul gol poartă și el aceeași piele ca și celălalt!... Atunci trebuie mers și mai departe, „dar trupul nu este oare și el ultimul veșmânt, ultimul veșmânt de care trebuie să te despoi pentru a fi"? De unde temele suicidare la Gide, de unde apologurile ascetice la Hesse... Și la unul și la altul din acești autori atât de asemănători e vorba de o homosexualitate și de o dezbrăcare a sufletului: pluralismul în ei nu și-a îndeplinit făgăduințele baudelairiene. Niciodată *celălalt* – al cărui simbol este femeia – nu pătrunde în ei ca *celălalt*. S-ar putea foarte bine ca faimoasa homosexualitate latentă să fie totodată săvârșită și sublimată în ascetismul ontologic, în această căutare a „aceluiași" care refuză incidența „celuilalt". Și însăși umbra, răul la *Imoralist* e parcă luminat, exorcizat de limpezimea, sinceritatea spovedaniei lui Michel... Răul în acest roman exemplar se injectează în doze infinitezimale, într-o adevărată homeopatie ontologică: șterpelirea unor foarfeci, văzută și iertată, braconaje copilărești, sărutare furată în glumă de pe buzele unui mic birjar sicilian... Răul i se asimilează încetișor fărpturii, până la „crima" (*dixit* Michel) finală. Niciodată nu apare ca adversar, niciodată nu e dată vreo alteritate. Și rezultatul final, departe de a fi „un plus de fire", este „nu mai știu unde să găsesc motive de a fi"[76]...

Programul „perfectului chimist" a deraiat, așadar. A deraiat la Joseph Knecht fiindcă *persona* – cum ar zice Jung – lui „Magister Ludi", rolul acesta social strivitor dintr-un univers deplin armonios, lipsit de discordanță, lipsit de femei, silește la fuga în deșert. A deraiat la Ménalque, Michel sau Lafcadio, fiindcă pluralitatea inepuizabilă, împrăștierea inepuizată nu sunt niciodată oprite de obstacolul celuilalt, adică al Răului, al umbrei sau al femeii. Itinerarul lui Hermes e încurcat ca în labirint și, prin sărăcia orgolioasă a deșertului și a despuierii, prin limpezimea atât de tulbure, atât de mincinoasă a stilului, ni se propun dansul incoerent al lui Dionysos, „teatrul magic" de reflexe și de umbre al lui Narcis, inconsistența lui Proteu – redus, după cum am observat – la un singur și orb „mitem". Este ceea ce Diel numește „perversiune autistică", în care estetismul – cum bine a subliniat Bastide[77] referitor la Gide – este singura ieșire. Etică disperată pentru Narcis: „Dacă n-aș scrie, m-aș sinucide", i-a spus Gide lui Valéry. „Estetism", ziceam eu, care trebuie neapărat deosebit de estetica operei – sau a frumuseții – proiectului baudelairian.

„Estetismul" pune rezultatul actului estetic dincolo de etic. Nu numai că „ne descoperim pornind de la scriere" și că „romanul merge mai departe decât jurnalul"[78], dar contrar faimoaselor limite stendhaliene, „spusa depășește totdeauna subiectul", fie el și subiectul etic, adică autorul. Pentru estetica frumuseții duble, *formosa duplex*, scrierea – și opera, fie ea chiar „Marea Operă" – este mijlocul cel din urmă, desigur, dar totuși mijlocul de a așeza „spusa" în perspectivele problematice ale celui ce o spune, în semantica antropologică a discursului. În cadrul acestei estetici, dimpotrivă, opera de artă devine „absolut indispensabilă"[79], ea e un sfârșit desăvârșit, *singurul* sfârșit desăvârșit posibil, cel din urmă, prin care „eul nostru devine lucru", un soi de „latență" pentru a se supune „lucidității" privirii – din nou și mereu! „Regăsim tot atitudinea lui Narcis[80], care nu se cunoaște decât din imaginea sa reflectată." Dar Narcis nu se mulțumește cu reflectarea, acum el reflectează asupra legii imaginii sale reflectate. „Narcis la patrat, la cub, la puterea infinit...", așa este deschiderea „operei" pentru estetism. „Opera de artă e crearea oglinzii în care Narcis își va descoperi goliciunea"[81]; ba simt chiar nevoia să supralicitez: Narcis în deșert va descoperi neantul împrăștiatei, hoinarei și gratuitei sale multiplicități.

Pe aceste două ilustre exemple, vedem deci cum poate să eșueze proiectul etic al „perfectului chimist". În mod paradoxal, prin excesul narcisic al eului, al măștii (*persona*) scriitorului, al lucidului entomologist literator – dacă nu cumva e botanist sau chiar grădinar[82] – adversitatea, negativitatea umbrei ajunge să se integreze – prin „inversiunea" eului, prin „perversiune autistică" – în eul hiperbolic, fără a ajunge niciodată la statutul de alteritate trăită. Alteritatea e „asimilată" lui „același", iar din acel moment nu mai e alteritate, dar în schimb sparge identitatea în miriade de pluralități. Imoralistul văzând cum se fură, cum se braconează, cum moare femeia, devine complice docil la furt, la braconaj, la moartea sau la pierderea Eurydicei. Prin constatarea sa lucidă, el nu este decât *voyeur*, estet. Atunci umbra, și alteritatea cea mai comună întruchipată pentru bărbat de femeie, nu se realizează niciodată. Desfătările cele mai aprige, ca și vitejiile cele mai ascetice, ca și jocurile cele mai însuflețite, se evaporă în deșertul eului fără limite, al eului „proteiform". Timpul s-a golit de orice alteritate, fie – în pofida injoncțiunilor reverendului Jacobus,

istoricul – în perfecțiunea unui joc abstract, a unei muzici fără sonoritate, a unei fugi supreme (ne gândim la critica făcută de Ricoeur structuralismului[83]: „Admirabilă sintaxă a unui discurs care nu spune nimic..."), fie în succesiunea clipelor „gratuite" ale tuturor eroilor gidieni. De parcă cei doi laureați ai premiului Nobel – și atribuirea unui asemenea premiu monden arată că veacul s-a recunoscut în aceste proceduri, așa cum va continua să se recunoască în nihilismul din *Cărările libertății* – prost inspirați de rămășițele tenace ale unui spiritualism moștenit de la pietismul kantian, evacuaseră *alteritatea* în numele pluralismului efervescent al libertății, gratuității, despuierii, și până la urmă al lui *A fi* (trebuie în sfârșit să-l denunțăm pe acest mare responsabil gramatical de atâtea greșeli purtate de limbile noastre indoeuropene!).

Ar trebui să intonăm aici, împotriva tuturor puritanismelor și ontologiilor fals pauperiste ale existenței sau ființei, împotriva mizerabilismelor goliciunii sau deșertului, împotriva ascetismelor neantului, imnul și litania lui „a avea". Căci frumusețea baudelairiană este „a avea": ea „a" avut alteritatea, și ființa ei alta nu e. Tot așa cum „ai" o boală, cum „ai" un accident, cum „ai" o femeie și până la urmă cum contractezi moartea, cum îți „pierzi" viața: „Dacă sămânța nu piere..." Prunul ontologiei spiritualiste trebuie scuturat bine ca să-i cadă de jur-împrejur prunele pe care le ascunde! Căci „păcatul originar" din care decurg toate „perversiunile" nu e altceva decât orgoliul de a fi, orgoliul asimilării, al nutriției – fie că „hrănurile" sunt cerești sau pământești. Pauperismul Mayei se întâlnește la „fachirii" hessieni („fachir" înseamnă „sărac") cu „despuierea" și fuga în deșert gidiene.

Și unul și alta se bazează poate pe un uriaș contrasens: *Evanghelia* nu spune „fericiți cei săraci", ci „fericiți cei săraci *cu duhul*", și nu poate fi sărac cu duhul decât cel care cunoaște prețul averii, cel care cunoaște materialmente folosul bogățiilor. Cine se poate „desprinde de metale" decât acela care le-a posedat deja? Fericiri atât de rău înțelese și care nu fac decât să înșire o listă de *A avea*: *„Beati mites, quoniam ipsi possidebunt terram... Beati qui lugent, beati qui esuriunt, beati misericordes, beati mundo corde, beati pacifici, beati qui persecutionem patiuntur propter justitiam*"[84]... Nu e clar? Fiindcă lacrimile, supărarea, milostivirea, bunătatea, foamea și setea de dreptate, și inima curată pe care le „ai", și pacea, și prigoana, injuriile, calomniile, toate acestea nu

le *ești*, ele vin ca vremea rea, le *ai*. Accentul evanghelic este atât de pus pe *a avea* încât e vorba de un târg, un troc, de un plasament – sau de o gestiune comparabilă cu cea din parabola dinarilor: „Gaudete et exultate, quoniam *merces vestra copiosa* est in caelis" (VI, 21); „*Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum*"[85]. Până la urmă, săracii n-au nici un merit ca să ajungă în Împărăție! Procedura valabilă este prisosul bogăției bogatului prin dar. Nu poate să dea decât cel care are; nu-i poate *da* Cezarului sau lui Dumnezeu decât acela care are ceva. Cristos nu predică săracilor – la ce bun? – ci bogaților, perceptorilor, celor care strâng impozitele. În *Evanghelie* tot numai bogaților li se dă și numai ei au cumplita răspundere a tezaurizării și fructificării! Singurul păcat adevărat este păcatul de a fi, adică de a nu avea nimic de dat... Ce fructuoase ar fi Evangheliile, dacă le-am citi în această perspectivă a „comorii ascunse"[86], a comorii fructificate, a pomenii prea deseori mascate de ipocrita și neputincioasa „milostenie" a inimii, sentimentului sau cuvintelor, complet „gratuită"! Ce depărtare este de la toată această doctrină a „tezaurizării", a averii, la mizerabilismul orgolios al lui Ménalque, Siddhartha sau Josephus! Numai averea întemeiază inalienabila alteritate, nu ființa. Și ce altceva ar căuta „perfectul chimist" de nu aurul? Când va fi vorba despre Jung, alt calvinist, voi reveni asupra implicațiilor acestei „etici a averii", care se înscrie în filigran îndărătul problematicii pluralismului, adică îndărătul unei filozofii a adevăratei „alterități".

Câte „resentimente" și-ar fi evitat și ne-ar fi evitat Hegel și succesorii săi – Marx a presimțit-o o clipă, datorită economismului său înnăscut și... iudaismului său! – dacă și-ar fi dat seama că drumul dialectic nu este cel al lui *a fi* – contrar întregii tradiții „copulative" a filozofiei grecești, a lui Platon și mai ales a lui Aristotel – ci este drumul lui *a avea*. Și dacă regretăm uneori faimoasa „pseudomorfoză" ce a acoperit creștinismul născând cu maiestosul strat de elenism, e tocmai în momentul acesta! Îmi amintesc de bătrânul maestru Emile Bréhier care, într-o butadă polemică, desigur, zicea că nu a existat niciodată vreo filozofie creștină, ci o filozofie greacă!... Ne-am putea întreba, pe drept cuvânt, dacă „intențiile" cristologice n-au fost mai bine păstrate de limbile și tradițiile semitice... Ființa nu-ți permite decât să definești o lipsă de ființă, o non-ființă, este ceea ce se *spune* de

la Parmenide și până la Sartre și Gabriel Marcel. Non-ființa este o alteritate trucată, măsluită de ființă, căreia-i este deficitul doar. Numai averea întemeiază o alteritate în care se împacă poate ireconciliabilele: Stâlpul Puterii, Dreptății, și Stâlpul Dragostei... Or, alteritatea (care nu este, cum au crezut Hegel și urmașii săi „dialecticieni", negativitatea, antiteza...) este concret pentru om toată acea ineluctabilă, ireductibilă parte a umbrei care se manifestă în special prin prezența/absența dorinței de femeie, prin punerea obstacolului și sprijinului exterior: celălalt, tovarășul altul-decât-sine de călătorie, suferința, moartea... Și poate tocmai Răul – Satan – e abilitat să răspundă în primul rând la întrebarea lui Iov... Este ceea ce rezumă bine noțiunea de „timp trăit" (*Kraftzeit*, cum zicea bătrânul Paracelsus, deosebind categoric acest timp de cronometrajele orologiilor sau de calculele istoriei[87]...), pe care Bergson a întrevăzut-o „zadarnic" (adică fără a-i preciza structurile), și care nu trebuie niciodată confundată cu „timpul mort" din calcule, din astronomie, din istoria ipostaziată.

Recuperarea unei etici pluraliste, adică a proiectului „alchimic" baudelairian, nu se poate face decât prin reintegrarea acelor *alterități majore* „pierdute" de imoraliștii noștri: de aceea voi închina paragraful următor la doi scriitori moraliști care au știut cel mai bine să integreze aceste două alterități și să „regăsească" „timpul trăit" – timpul obstacolelor destinului –, să regăsească alteritatea absolută (pentru bărbat) a femeii și a „chinurilor" dragostei: Marcel Proust și Gustav Meyrink.

*

„Artistul e interpretul tainelor sufletului și ale timpului său fără să vrea, ca orice profet adevărat, uneori inconștient, asemeni unui somnambul. Își închipuie că vorbește din străfundurile lui însuși, dar prin gura lui vorbește spiritul timpului, iar ceea ce spune el există, fiindcă exercită o acțiune."

C.G. Jung, *Problemele sufletului modern*

Să spunem mai întâi în mod superficial că Proust ca și Meyrink ne aduc în universul bogăției și alterității. Câte strâmbături de dispreț s-au făcut la adresa „mediului" de bogătași și de

îmbogățiți care alcătuiește fauna umană a romanului proustian! Mizerabilismul ipocrit al virtuoșilor critici a fost adesea șocat. Cât despre Meyrink – în afară de minorele tranzacții ale prăvăliașilor evrei ce bântuie ghetourile sale – el nu face nici o taină din materialitatea procedurilor alchimice care însoțesc săvârșirea fiecărui roman de-al său. Minunată umilință față de orgoliul tuturor intelectualilor noștri „săraci" atât de avizi în spirit, cea de a-ți situa itinerarul căutării printre bancherii și bogătașii din Saint-Germain sau printre cei mai modești cămătari și negustori de haine vechi evrei din ghetoul de la Praga! Dar această „bogăție", care e bogăția vieții, își proiectează și la unul și la celălalt înseși dificultățile pluralismului.

Este banal să scrii că opera lui Proust e obsedată de timp, sau că stilul lui chiar e stilul forfotei. Citindu-l pe Proust, îți dai seama de la început de tot ceea ce îl desparte de cronologiile regulate ale romanului realist, în care se îmbină efectele cu cauzele, precum și de tot ceea ce-l depărtează, tocmai în aglomerația lui de furnicar, de elegantele epure ale lui Gide sau Hesse. Dar opera lui Proust este o operă *reușită* – potrivit cu recunoașterea triumfătoare și senină din *Timpul regăsit* – și reușită în mod indisolubil pe planul esteticii ca și pe planul eticii. Care psiholog abisal se va apleca oare cu toată atenția pe care ea o merită asupra acestei „literaturi profunde" – evoc aici „retorica abisală" baudelairiană – care are în plus avantajul de a fi paradigmatică pentru ecourile și frământările modernității noastre? Cu toată finețea și perspicacitatea lui Jean-Pierre Richard, rămâne încă de făcut o mare operă de psihocritică. Totuși, colega și prietena mea Chantal Robin[88], într-o cărticică – din păcate prea scurtă! – a schițat cu eleganță și perspicacitate ceea ce ar putea fi o „mitocritică" proustiană. Demersul ei îl vom lua deci ca ghid în elucidarea adevăratului pluralism al lui Proust, în elucidarea „alterității regăsite".

Imensul merit al lui Proust, ca romancier și moralist, este de a nu fi evitat nimic din acest program al alterității, pe care l-am reperat la Baudelaire. Lucrarea lui alungă de la început facilitățile limpezimii, lucidității, atât de scumpe lui Gide și lui Hesse... Opera lui Proust – ca și cea atât de crepusculară a lui Baudelaire – este în ansamblul ei și cu continuitate în „regimul nocturn al imaginii". Și e normal ca acest mare nocturn să fie plin de obscurități, de complicații labirintice. Suntem departe de suprafața

netedă – netedă, dar înșelătoare! – a oglinzii lui Narcis. Încă de la publicare, *În căutarea timpului pierdut* apare ca „ermetică" în sensul banal și polemic al cuvântului. Dar, împreună cu criticul, voi lua această expresie *ad litteram*: într-adevăr, tocmai la simbolismul hermetic și la mitul lui Hermes[89] ne trimite – inconștient – (h)ermetismul scrierii proustiene. Nu cred că e nevoie să revin aici asupra mitului lui Hermes, să spunem doar pe scurt că Hermes e divinitatea problematicii alterității. Analiza sincronică a mitului descoperă trei structuri mitemice care exprimă fiecare – și uneori în imagini și în embleme oximoronice – problema alterității: „puterea infimului" (care pentru mine evocă minuția, microcosmizarea anumitor secvențe proustiene) în care cel mai mare, cel mai puternic, este simbolizat prin cel mai mic (litotă sau metonimie hiperbolice!), *mijlocitorul* prin care contrariile, alteritățile se îmbină – ca la Hermafrodit sau în Caduceu – și, în sfârșit, *psihagogul*, *Seelenführer*, inițiatorul-tip care leagă printr-un „parcurs" o lume de cealaltă lume.

Or, romanul proustian este de asemenea și un tip de roman inițiatic[91]. Și în aceasta constă deosebirea fundamentală dintre Proust și acele romane „educative" care sunt apologurile gidiene. Așa cum am stabilit referitor la primul „punct" din programul lui Baudelaire, constatarea inițială a pluralismului este constatarea alterității. Să precizăm acum că această constatare a alterității pune problematica inițierii, o problematică ce presupune ea însăși, în miezul ei, temporalitatea. „Inițierea" este trecerea de la o viață – și de la o moarte – la o altă viață, este procesul trecerii de la același la altul; deviza ei este: *perit ut vivat*. Dacă ne gândim la primul „timp" al programului baudelairian, timpul conștientizării – chiar al asumării adversității, al „ghinionului" – observăm că alteritatea extremă e simbolizată chiar de moarte.

În ceea ce-l privește pe Proust, nu e nevoie să insistăm asupra temei obsesive a „timpului pierdut". Chantal Robin[92], luând ca paradigmă a operei proustiene *Timpul regăsit*, deosebește cu ușurință această temă fie diacronic, în cele trei părți ale romanului, fie sincronic, în constelațiile de imagini asociate tenebrelor, nopții, lunii sau războiului. Moarte semnificativă a trecutului, recapitulare la „Tansonville" a *timpului pierdut*, când naratorul/autor descoperă cu amărăciune nepotrivirea dintre amintirea voluntară și confruntarea cu locurile copilăriei, și percepe alteritatea,

„distanța locurilor și a anilor“[93]. Moarte a „literaturii“, a cărei „magie iluzorie“ o simte naratorul/autor citindu-i... pe frații Goncourt[94]! Retragerea la sanatoriu este singurul refugiu față de aceste deziluzii extreme, ședere întreruptă de două incursiuni la Paris, la fatidicele date de 1914 și 1916.

Se produce atunci experiența prăbușirii haotice a cetății în război. Nu numai că tot mediul salonard din *Căutarea timpului pierdut* s-a metamorfozat, a devenit „altul“, dar și Parisul s-a dizolvat, revoluție ultimă[95], într-un ocean abisal. Iar criticul, analizînd acea „coborâre în Infern“ pariziană – avându-l drept mentor pe „Charlus în timpul războiului“ – semnalează curioasa transcripție „orientală“ a capitalei franceze: *cornul* lunii, „luna îngustă și rotunjită ca un țechin punea parcă cerul parizian sub semnul oriental al cornului“[96]. Criticul interpretează această ciudată – și frecventă – transpoziție lunară și orientală ca pe un semn de la „capătul nopții“. Observă de asemenea, în *Timpul regăsit*, paralel cu frecvența decorului lunar, „imaginea-cheie“ a ușii (inutil să insistăm aici asupra semnificației ei inițiatice); e vorba într-adevăr de un prag inițiatic – tocmai pragul unde trecutul mort, pierdut, reînvie chemat de harul „involuntar“ al prezentului – pe care criticul îl compară cu imaginea evanghelică a ușii, și a cărui trecere e atât de iluminantă, atât de „totală“, încât te face să „te împiedici“, mai precis să te împiedici pe pavajul din curte, la intrarea în impunătoarea casă Guermantes[97]. Într-adevăr, în unele inițieri novicele este silit să „se împiedice“, se descalțe de un pantof și să-și pună „un papuc“. Dar imaginea culminantă a tenebrelor războiului, adică ale morții, întrerupte de focurile roșietice ale incendiului și ale bombardamentului, este într-adevăr – cum subliniază Chantal Robin în niște pagini excelente – faimoasa scenă din „Casa Jupien“ unde Charlus înlănțuit ca Prometeu și prietenii lui celebrează[98] „în bubuitul vulcanic al bombelor, lângă zidul unui lăcaș de pierzanie pompeian, niște rituri secrete în tenebrele catacombelor“. Naratorul/autor pornind în largul acestei mări sulfuroase și noroioase ca să „fugă“ de zeul răului... „ca un călător urmărit de un val distrugător“. În același timp mare și labirint: „Mă învârteam în cerc în pietele negre din care nu puteam să ies. În fine, mă luminară flacările unui incendiu“[99]... Moarte inițiatică prin apa nocturnă, dar mai cu seamă, așa cum bine subliniază criticul, prin focul infernal care

evocă sfârșitul Sodomei („casa pe care Dl. de Charlus ar fi putut să scrie profetic: Sodoma, așa cum scrisese locuitorul din Pompei când a început catastrofa"). Căci Chantal Robin a văzut prea bine că Charlus, în pofida celebrei descrieri și apelații proustiene „înlănțuit într-un pat asemeni lui Prometeu pe stâncă", nu corespunde nicidecum criteriilor prometeice, sau mai curând nu e decât un Prometeu învins și transformat de această înfrângere într-un alt receptacul de alte miteme, mitemele lui Hermes. Trebuie să citez aici una din cele mai bune pagini ale tinerei mele colege:

„Charlus simbolizează astfel ființa totală reunind toate contrariile: masculinul și femininul, materia și spiritul. «Monstru puternic» (*Pr.*, III, 204), paznic al unei «comori», el deține «Sesamul» care va deschide toate ușile pentru narator (*C.G.*, II, 293, 296), iar lumea pe care o păzește este lumea interioară a spiritului. În parcursul inițiatic al naratorului, Charlus reprezintă trecerea necesară prin totalitate. Este androginul hermetic, ultimul inițiator, legătura, veriga ce permite trecerea de la «focul intim» la «lumina cerească». Focul transmis de Charlus este focul alchimic care-i permite făpturii să treacă de la o stare în care predomină materia la o stare spirituală. Charlus poate fi considerat ca un principiu purificator, căci focul care-l mistuie îl luminează pe eroul *Căutării*. Numai naratorul va ști să folosească acest foc ca să creeze o operă literară, scoțând tot ce se putea scoate din casa de toleranță a lui Jupien. În vreme ce Charlus va suferi o transformare «metalurgică», ce face «vizibil și strălucitor», «ca într-un soi de precipitare chimică», «tot metalul pe care-l azvârleau și de care erau saturate, ca niște geysere, șuvițele, acum de argint curat, din părul și din barba lui» (*T.R.*, III, 859). Charlus, în sfârșit, înveșmântat în toată «maiestatea shakespeariană a unui rege Lear» (859), divinizat, devine «un soi de sfânt» (767). Acum poate să dispară din operă, și-a dezvăluit toate secretele, rolul său de inițiator s-a terminat."

Trebuie să observăm totuși că Charlus nu elimină câtuși de puțin feminitatea, așa cum fusese ea stabilită de problematica baudelairiană, ca principalul chin al căutării. El pare mai degrabă încoronarea ei. Fără să cronologizăm secvențele unei povestiri, al cărei principal resort este, cum vom vedea, ciclicitatea, să observăm că cele trei instanțe ale dragostei sunt personificate de:

Gilberte, doamna de Guermantes și Albertine. Gilberte prefațează ca problematică proiectul amoros din *Fetele în floare*; ducesa de Guermantes și urmărirea ei reprezintă preludiul inițierii, ea este dorința, pofta, și nu există decât în calitate de „mister"; cât despre Albertine, ea este însăși inima acestei experiențe amoroase: ea e fugara – *Atalanta fugiens!* – simbolizată prin roata de bicicletă; ea este eternul feminin, se manifestă prin gelozie, iar fugacitatea ei se încununează prin moarte. Cât despre homosexualitatea ce există și la Albertine, dar mai ales la Charlus – pe care care nimeni nu-l dorește și de care nimeni nu se apropie carnal – ea este considerată de narator drept imaginea dragostei și a eșecului ei fundamental. Ca și la Platon, dragostea nu e decât un intermediar, un mijlocitor nesătios pentru *altceva* decât ea însăși.

Partea a doua din *Timpul regăsit* va fi și ea urmată de o parte funebră, „Dimineața ducilor de Guermantes"[100], în care naratorul/autor se complace să ne descrie „lumea bună" – redusă, desigur, ca și în cazul lui Harry Haller, la un teatru de marionete îmbătrânite – faimosul salon al ducelui de Guermantes atins ireversibil de mușcăturile ucigașe ale timpului. Dar, ca să zic așa, această ultimă apariție a „morții" este dezamorsată deja de iluminarea inițiatică ce s-a săvârșit în biblioteca Guermantes după noaptea de funingine din Parisul cuprins de război. Căci punctul culminant al tenebrosului parcurs, și care se dovedește punct de trecere inițiatică, este tocmai momentul ce urmează după *apexul* cu viziunea lui Charlus înlănțuit. În acel moment s-a operat „transmutația" inițiatică. Cumplita alteritate a morții rămâne, desigur, intactă în salonul familiei Guermantes decrepit, dar această alteritate absolută[101] e de astă dată absolvită fiindcă este asumată de iluminarea inițiatică: „Toate făpturile acestea, observă Chantal Robin, par cumva să nu fi trăit decât cu scopul unic de a renaște sub pana naratorului, de parcă viața lor nu mi-ar fi folosit decât mie, scrie el, și de parcă ei ar fi murit pentru mine (*T.R.*, III, 902)." Opera devine atunci limbajul universal care face din cei ce nu mai sunt, în esența lor cea mai adevărată, o perpetuă achiziție pentru toate sufletele (*T.R.*, III, 903). *Timpul regăsit* e astfel într-adevăr paradigma acestei vaste opere „labirintice", creația proustiană *În căutarea timpului pierdut*. „Timpul regăsit", așa cum spune criticul nostru, este[102] etapa ultimă și recapitulativă a parcursului inițiatic al naratorului/autor, confruntat rând pe rând

cu alteritatea dragostei, a tinereții *(Swann, La umbra fetelor în floare)*, cu alteritatea vieții mondene, cu schimbările și capriciile ei (*Swann*), cu secretele ei (*Sodoma și Gomora)* și în cele din urmă confruntat – etapă ultimă și recapitulativă! – cu arta, cu opera ca un ultim și compozit Sfinx al identității și al alterității: *Timpul regăsit*. Transmutație inițiatică a alterității supreme, timpul muritor atinge nu numai „nivelul personajelor", ci și „nivelul creației artistice" și „nivelul cititorului"... Dar de aici înainte ieșim din moartea inițiatică ca să pătrundem – ca în punctul al doilea al programului lui Baudelaire – în intimitatea alchimică a autorului, ba chiar în intimitatea alchimică a creației, fiindcă la Proust, după cum vom vedea, autorul și cititorul sunt genial confundați în actul de a citi.

Într-adevăr, nu ne va fi greu să recunoaștem în „structurile ciclice", pe care Chantal Robin le rânduiește în al doilea grup de structuri animând opera lui Proust, toate elementele punctului al doilea din problematica baudelairiană: „poetul" e într-adevăr „perfectul chimist", cel ce săvârșește mijlocirea. El îl poate părăsi acum pe mentorul hermafrodit Charlus... Biruința mijlocitoare se săvârșește cum prin actul poetic. Și aceasta pe două planuri, pe care Proust le-a deosebit admirabil de bine, două planuri care definesc o dublă recurență, o dublă reciprocitate; prima reiese din tehnica literară și operează reversibilitatea autor/cititor; cea de-a doua, pe care se bizuie prima, se sprijină la rândul ei pe o veritabilă gnoză ontologică a timpului conceput ca memorie involuntară, ca *anamnesis*. Căci – împotriva curentului deja vizibil la Gide care va duce până la urmă la practicile sofisticate ale structuralismelor scriiturii și la prețioasa apologie a vidului formal –, Proust este unul din primii care au simțit că esența „literaturii", ba chiar a artei, este mult mai mult viziunea – revelația – prin *lectură*, decât fabricarea prin scriere. Autorul însuși, creatorul, nu este decât un cititor al „cărții interioare". Așa cum subliniază Chantal Robin, literatura pentru Proust este într-adevăr o literatură „abisală": numeroase citate din *Timpul Regăsit* ne-o arată[103]. Actul creatorului constă în „scufundare", „aducere", „scoatere", „ridicare la suprafață". Încă o dată imaginile apei abisale ajută la înțelegerea actului creator care este – în sensul etimologic al cuvântului – o *invenție*. Dar mai există încă o imagine a acestei profunzimi, imaginea telurică, minieră de astă dată, care confirmă foarte bine

adecvarea creațiunii și a operei „chimistului": spiritul creatorului conține o „comoară" (*T.R.*, III, 1036), creierul său e un „bogat bazin minier" (III, 1037[104]). Astfel că arta se află la antipodul lucidității crude și orbitoare a esteticii lui Gide: adevăratele cărți trebuie să rămână „copii ai tăcerii și obscurității"[105]. „Cartea interioară", a cărei esență este lectura profundă, determină toate structurile încastrate – „mistice", spun eu în altă parte[106] – caracteristice stilului proustian. Maurice Blanchot a arătat într-adevăr cum a pornit acest stil de la simpla povestire impregnată de moda naturalistă de la finele secolului al XIX-lea, evoluând apoi către reinstaurarea duratei concrete, am putea spune, dacă Bergson n-ar fi rămas la definiția formală a acestui concept pe care el l-a creat.

Pentru a evoca tehnica redundanței încastrărilor timpului, Proust vorbește – ceea ce iarăși este la modă pe la 1900! – despre un timp „einsteinizat"[107]. Timp care, cum bine a observat J.Y. Tadié[108], „este apropiat de timpul miturilor", de acel timp mitic atât de bine studiat de Mircea Eliade, a cărui caracteristică este că iese din unidimensionalitatea istoriei oarbe, situându-se într-un univers discontinuu și mai ales sincron – iată termenul jungian potrivit! – în care *in illo tempore* este, în același timp, *hic et nunc*. Proust redescoperă în „einsteinizarea" timpului imemorialul demers al miturilor, marele mecanism psihic pierdut și el, pe care platonismul – poate moștenitor în această privință al orfismului – îl numea *anamnesis* (reminiscență[109]). Dar relativitatea sincronică a momentelor sau evenimentelor este *dată* sau „regăsită" de stilul lecturii interioare, stilul prin încastrare a ceea ce Tadié numea „focare distincte" și pe care Chantal Robin le numește mai explicit[110] – referindu-se la o metaforă astronomică sau astrologică – „constelație". În *Timpul regăsit*, Chantal Robin a arătat că există trei niveluri de „constelații", din ce în ce mai microcosmice, din ce în ce mai „gulliverizate"[111], cele mai mari – oarecum galaxiile! – fiind cele trei părți ale *Timpului regăsit*: „Tansonville", „Charlus în timp de război", „Dimineața ducilor de Guermantes". Apoi cele patru sisteme pe care le constituie gravitațiile reflecției „cititorului interior" asupra vieții, timpului, artei, operei; în sfârșit, „nenumăratele" constelații de bază – ceea ce Stendhal ar fi numit „faptele mărunte" – întregul evenimențial pe care un romancier realist l-ar întrebuința cu platitudine, dar care la Proust e imediat scos în relief de orientarea simbolică, de amplificarea emble-

matică ce-i face carnea și sângele – sau mai bine *materia prima* – a acelei Marii Opere etice care este „căutarea" literară, „cufundarea" cititorului în „cartea interioară".

Reluând asociațiile pe care mi le evocă relativitatea einsteiniană, pot spune și eu împreună cu criticul că *Timpul regăsit* prin această tehnică a încastrării unor „nuclee" temporale în sisteme constelante din ce în ce mai largi duce la triumful unei „eternități regăsite" care, la limită, nu mai e un sistem cronologic, ci – la fel ca la Einstein – un referențial extra-temporal, simbolic și simbolizabil prin imagini spațiale. „Timpul regăsit" prin străduința lecturii este un timp cu curburi succesive (de unde și titlul acelei părți din lucrarea semnată de Chantal Robin: „Structurile ciclice"). E vorba de a impune oricărei acțiuni sau oricărei mișcări mai multe curburi succesive pentru a le închide în cicluri. În primul rând, timpul însuși este curbat, deviat de la linia dreaptă și închis într-un mare ciclu ce înglobează ciclurile subordonate. Proiect rațional, experimentat și explicitat de scriitor, care se întâlnește astfel – cu mare anticipație! – cu faimosul program al suprarealiștilor (dar nu era deja fermentul „corespondențelor" baudelairiene?) de descoperire a „punctului" de coincidență, a punctului în care să se întâlnească *alfa* și *omega*, care la Proust devine un „punct" temporal, un grăunte de eternitate ca să zicem așa[112]. Este vorba aici, cum a remarcat Gilles Deleuze cu finețe[113], de o reviviscență a platonismului, dar a unui platonism complet, adăugăm noi, nu redus la pura filozofie a esenței. Desigur, „fiecare notă din mica frază" a sonatei lui Vinteuil ne aduce înapoi la „Esențe sau la Idei", dar mai important decât toate este tocmai *adusul înapoi*, mijlocirea care constituie străduința lecturii... Nu e oare adevărat că „platonismul" mijlocitorilor și intercesorilor, tocmai cel din *Timaios* unde se pune problema conjuncției lui Același cu Celălalt, duce direct la hermetism?... Și tocmai ultima fază a descoperirii Alterității, pe care Chantal Robin, reluând denumirea[114], o desemnează ca „structurile sintetice" ne va da sensul definitiv al integrării Celuilalt.

„Structurile sintetice", care animă deopotrivă pătrunderile inițiatice ca și marea victorie ciclică asupra timpului, sunt într-adevăr structuri care se tipizează „ca imagine a timpului". Am văzut schița lor la Baudelaire, în estetica dualitudinii. Proust își confruntă și el, desigur, demersul tehnic de scriitor, „cititor" de

„lectură interioară", cu estetica. Este cunoscut entuziasmul său pentru Ruskin: el admiră arta lui Ruskin, care știe să extragă nestemata unică din sclipirile alterității, ale pluralului. E vorba și aici, ca și la Baudelaire, de o „chintesență". Și tocmai în așa-zisa „curbură a spațiului poetic", a spațiului sugerat și trasat de imagini, se poate uni firul Ariadnei al inițierii cu structurile încastrate[115] tehnice, ciclice, ale „constelațiilor" și anamnezei. Acolo se întâlnește mersul linear și inexorabil al timpului cu redundanța, cu recurența – în termeni jungieni, aș zice cu sincronicitatea – care îl transformă în destin, în destin asumat, îndrăgit, *Amor fati*... Căci, ca și la Baudelaire, estetica frumuseții este domeniul (sau „spațiul") acestei *coincidentia alteri*. Pe aceeași traiectorie hermetică, vedem la Proust în *Timpul regăsit* toate adversitățile alterante cumva absolvite de răul lor inerent. Uzura timpului, lumea trecătoare, moartea, toți acești „servitori atroce" ne conduc totuși „la adevăr"[116]. Dragostea, dragostea ca necredință, decepție, „chinuri ale dragostei", sfâșiere a pasiunii – ba chiar „păcat": homosexualitatea – este și experiență constructivă a ceva „bun". Cum scrie criticul nostru citându-l pe Proust – și evocând redemptionismul romantic, de nu iluminismul martinist și maistrian – „binele se ascunde chiar în sânul răului: durerea înăbușită a inimii noastre poate înălța deasupra ei, ca pe un stindard, permanența vizibilă a unei imagini" (*T.R.*, III, 906 (117)).

Dar dintre aceste imagini permanente – îmi vine să le spun arhetipale! – unele sunt privilegiate, căci sunt imagini ale permanenței, și ale permanenței în multiplicitate. Sunt cele pe care le-am studiat sub denumirea de „structuri sintetice"[118] și cărora Chantal Robin le descoperă lesne frecvența în *Timpul regăsit*: legătura și toate imaginile textile, luna, alternanța anotimpurilor... Imaginea „legăturii", atât de frecventă în lexicul lui Proust, e mult mai semnificativă decât o simplă „relație" logică, fie ea chiar relație dialectică[119]. Fiindcă imaginea „firului" sau, mai bine, a „țesăturii" dă un sens global alterităților unite, iar opera apare atunci ca rezultatul încrucișării de urzeală și de lanț, iar lucrătorul ca un țesător sau un croitor: „Îmi voi alcătui cartea, nu îndrăznesc să spun în chip ambițios ca o catedrală, ci pur și simplu ca o rochie"[120]. Unele din „legături" sunt metaforice – dar accentuează și mai mult aspectul temporal (ne gândim la Parce, la Moire...) al operației – ca „legăturile" de rudenie, legăturile și conexiunile

sociale cărora Proust le spune „rețele" sau „răspântii în formă de stea"[121]. Vedem aici că evenimentul social, chiar și de dimensiuni istorice (războiul din 1914-1918, de pildă), „devine un element literar", mai bine zis: devine un „operator", un accelerator sau un catalizator al procesului subiectiv de „lectură interioară".

Țesătura, după cum am spus în altă parte, face parte din aceeași categorie imaginară ca și luna. Am notat deja împreună cu criticul nopțile „orientale" pariziene luminate de cornul lunii, în care – cum se cuvine – Charlus hermafroditul apare ca o divinitate „lunară". Dar toate constelațiile majore din *Timpul regăsit* sunt un nocturn lunar, începând cu plimbările cu Gilberte la Tansonville.

În sfârșit, ultimul grup important de imagini „sintetice" – și care se leagă și ele lesne de lună, astru al ciclurilor vegetale – e format din simbolurile numite de Chantal Robin „biologice", cărora eu prefer să le zic sezoniere. Însuși Proust observă, cu o „satisfacție de zoolog"[122], că schimbările, „alterările" pe care le urmărește (în special în „Dimineața Guermantes") „păreau ieșite din domeniul științelor naturale". Decrepitudinea, bătrânețea halucinantă și obsedantă la sfârșitul *Timpului regăsit*, este și ea absolvită prin epitetele și metaforele folosite de scriitor: ele sunt „maturizare", bătrânețea e doar „vestejire", decrepitudinea doar „pârguire". Dimineața Guermantes este imnul salonard închinat toamnei. Pletele și bărbile albe sunt absolvite de zăpada iernii. Una din ultimele imagini ale cărții, ducele de Guermantes care înaintează „tremurând ca o frunză... de parcă oamenii ar fi fost cocoțați pe picioroange vii, care creșteau neîncetat, uneori mai înalte decât clopotnițele"[123]..., nu este ea o imagine vegetală în care înălțimea absolvă bătrânețea și căderea finală? De altfel, trebuia să ne așteptăm la aceasta, căci toamna societății proustiene poartă în titlu o promisiune de aurora, asemeni „cornului" de lună din dezastrul parizian care poartă și el promisiunea „creșterii": *dimineața* Guermantes.

Astfel, opera lui Proust care ne descrie, ca să zicem așa, o „conversiune" a naturalismului la o lectură gnostică a „cărții interioare", răspunde bine triplei problematici baudelairiene. Proust, ca nimeni altul, nu sacrifică nimic din pluralitatea, nici mai ales din sfâșierile reprezentând „timpul pierdut". Dar în biblioteca Guermantes el descoperă puterea „lecturii interioare", adică locul

eminamente mediator al poetului, și în fine timpul este „regăsit" – și alteritățile acceptate, și contradicțiile asumate – de operă, care e adevăratul „punct de adunare" a alterităților și cu care autorul își identifică ființa cea mai intimă. Mai bine zis: ființa autorului nu e alcătuită biruitor decât din răbdătorul „avut" al operei. Nu pot să închei decât citând una din excelentele pagini finale din cărțulia scrisă de Chantal Robin:

„Putem deosebi astfel în opera lui Proust două abordări diferite ale invizibilului: o abordare orfică și o abordare hermetică, dar numai cea de-a doua izbutește total în măsura în care se deschide direct asupra scrierii, a creației literare. Aventura proustiană, într-adevăr, poate părea orfică sau dionisiacă, dar la Proust nu există o dizolvare a ființei; adevărul nu e perceput într-un delir mistic ce te scoate din fire, ci, cu toate că există experiența extazului, adevărul este revelat în tăcerea interioară a întoarcerii la sine și a conștiinței unității. Această dublă operație definește adevărata alchimie interioară, experiența adevăratei spiritualități pe care Proust o deosebește de gândirea logică și care este transfigurare de sine și transfigurare a universului, apariție a unei făpturi noi și a unei lumi noi, analogice și coerente. Hermes e principiul unificator în această elaborare a Marii Opere care este *Căutarea*." *(op. cit.*, p. 99).

După citirea acestei pagini, va părea mai puțin paradoxală apropierea operei lui Gustav Meyrink de Marea Operă proustiană. Și totuși, cei doi autori apar situați unul față de altul la antipozi literari: pe când opera lui Proust este un lung și continuu monolog interior, opera lui Meyrink e compusă din cărți autonome ca subiect și ca personaje. Pe când descoperirea francezului este *a posteriori*, venind după o lungă și dibuitoare „căutare", cea a austriacului pornește de la bun început cu niște certitudini *apriorice* – în domeniul doctrinal și practic –, iar cărțile sale apar ca tot atâtea aplicații și ilustrări ale teoriilor lui. Nu e vorba, desigur, de niște romane „cu teză", cum va fi foarte adeseori la modă în secolul XX, ci de romane didactice și ilustrative. Paradoxal, la Meyrink întâlnim povestiri de educare a inițierii. Dar în pofida întregii diferențe formale, intenționale, caracteriale ce există între cei doi scriitori, și la unul și la celălalt – cu accente diferite, după cum vom vedea – intervine mereu problematica alterității, problema unificării multiplelor solicitări ale ființei. Pe

când Proust urmează lenta și răbdătoarea „cale umedă", restituindu-ne prin meandrele faptelor trăite biruința asupra timpului și a morții, Meyrink folosește „calea uscată", punând de la bun început în jocul său rezultatele și soluțiile date problemei de principalele mari curente ale înțelepciunii: Kabbala evreiască, taoismul chinez, tantrismul, yoga și în cele din urmă hermetismul alchimic. Adeseori, desigur, în ciuda specializării principale a fiecăruia dintre romane în cutare sau cutare cale anume a esoterismului, asistăm la un sincretism mai mult sau mai puțin accentuat, cu o ortodoxie esoterică suspectă – așa cum au arătat specialiștii[124] –, autorul lăsându-se atât de furat de imaginația sa fantastică încât adeseori folosește de-a valma toate mijloacele, și ajunge chiar la contrasens. În pofida acestor neajunsuri datorate talentului literar și importantului fapt că o „experiență spirituală" nu coincide exact cu expresia ei literară, în ansamblu opera romancierului austriac dovedește o serioasă cunoaștere a doctrinelor folosite, și mai ales un dar de clarviziune și de mediumnitate – semnalat de mulți martori ai vieții lui Gustav Meyrink – care adesea a deformat puritatea doctrinelor implicate întru profitul ei experimental. Și mai cu seamă, plasându-se deliberat și în cunoștință de cauză la tripla frontieră dintre spiritual, literar și psihologic (ba chiar parapsihologic!), romancierul austriac aduce problematica de la care am pornit în niște ape foarte asemănătoare – la bine și la mai puțin bine! – cu cele în care va naviga psihologia abisală a lui Jung.

În limitele ascestui capitol, în care deja am abuzat de spațiul permis, nu va fi loc să analizez amănunțit, așa cum ar merita-o, opera lui Meyrink în care fantasticul cu procedeele sale se deschid asupra unor ciudate consonanțe ontologice. Dar și aici – și de astă dată într-un mod deliberat non-profan (nu îndrăznesc să spun sacru) – etica literară a lui Meyrink ne readuce cu somptuozitate în fața celor patru miteme majore pe care le-am găsit la baza problematicii baudelairiene și a biruinței proustiene asupra entropiei temporale.

Nu mai trebuie subliniată importanța primului mitem la un autor ale cărui mari romane descriu, toate șase, în mod explicit, un parcurs inițiatic plin de primejdii, de alarme, de monstruozități și de viclenii ce se iscă la fiecare pas șovăielnic al adeptului. Chiar i s-a reproșat adesea scriitorului austriac pasiunea pentru inițieri de tot felul: masonică, budhistă, kabbalistică, taoistă, care

l-ar împinge spre un „sincretism" inițiatic. Umbra – al cărei tip este „Golemul" care l-a făcut celebru pe Meyrink – este prezentă pretutindeni, ba chiar îngerul – *Îngerul de la fereastra Occidentului* – se dovedește dintr-o dată o umbră și o piedică de temut. Ce să mai spunem de încercările despărțirii și chiar ale morții în *Dominicanul alb*? Iar în *Chipul verde* rolul umbrei e interpretat în mod explicit, printre alții, de un negru.

Cât despre cel de-al doilea mitem, al femeii multiple, ce polarizează *Anima* în tenebre și lumină de esență cerească, fiecare roman al lui Meyrink îi închină o parte regală. Athanasius Pernath, eroul parcursului inițiatic din romanul *Golem*, este confruntat cu cei doi poli ai dragostei pământești: carnala și demonica Rosina cea Roșcată și marea pasiune nefericită pentru Angelina, înainte de *conjunctio* – aici cuvântul aparținând vocabularului din *Nunțile chimice* nu e prea tare – cu *Anima* însăși, sub trăsăturile predestinatei Myriam. În ultimul său roman, scris cu cinci ani înainte de moarte, *Îngerul de la fereastra Occidentului* (1927), eroul, atras în vertiginoasa experiență de reîncarnare a străbunului său, alchimistul John Dee, se pomenește confruntat cu temuta prințesă, apoi cu propria lui soție.

Dar în toate celelalte romane, parcursul și renașterea inițiatică se săvârșesc prin și în jurul imaginii unei femei, Eva *(Chipul verde)*, Ofelia *(Dominicanul alb)*. Serge Hutin, prefațatorul romancierului, a comparat pe bună dreptate *mysterium conjunctionis* descris în toate operele sale cu practicile inițiatice ale „amorului tantric".

Cât despre „virtuțile" psihismului poetic, ce sensibilă este poetica lui Meyrink la această putere fermecată de împăcare a contradicțiilor, al cărei program era trasat de *Héautontimorouménos*! Toți eroii săi sunt desăvârșiți „călăi de sine înșiși". Ba chiar mai mult, neîndoioasele cunoștințe esoterice ale romancierului îl fac să pună în acțiune în lucrările sale ceea ce Jung va numi mai târziu „enantiodromia" și „sincronicitatea", adică răsturnarea sensului, intervenția alterității și bulversarea cronologiilor pe care Proust le-a descris atât de bine. Un exemplu frapant – și bine cunoscut de esoteriști – al primei experiențe a eului creator, pe care Rimbaud o presimțise în răsturnarea și încurcarea tuturor simțurilor, ne este dat în percepțiile lui Christophe Colombier inițiat de „tatăl" său, baronul Von Jöcher, „aprinzător de felinare din tată-n fiu": este intercesia „în oglindă" dintre dreapta și stânga, sau „schimbarea

de loc a luminilor". Este propriu-zis experiența de transmutație, în special de transmutație a spațiului-cadru al tuturor obiectelor și care va îngădui „noul cer și noul pământ".

Cât despre sincronicitatea pe care Proust o „regăsea" cu trudă desfăcând învelișul scriiturii realiste, ea se manifestă de la un capăt la altul al operei lui Meyrink, dar dublată, bineînțeles, după cum avea să o descopere și Jung la sfârșitul vieții, de diferite ubicuități. Eroii lui Meyrink trăiesc mai multe vieți, mai multe vremuri deodată; ei se află în viața modernă obișnită din orașele Imperiului austro-ungar contemporane cu Freud, și în același timp în Ungaria sau Anglia Renașterii. Dintr-o dată timpul se întoarce asupra lui însuși, și Athanasius Pernath trăiește totodată în vechiul ghetou medieval din Praga, și în același ghetou ras de pe fața pământului câteva secole mai târziu. Și mai mult decât la Proust, timpul „regăsit" în densitatea unei durate în care important este verbul „a dura" și nu împărțirea în prezent, trecut și viitor, se manifestă ca o dilatare biruitoare a conștiinței poetice. De acum înainte poetul, capabil să-și poarte eroul prin această extraordinară stufozitate a duratei realmente concrete și despuind „timpul pierdut" de cronometrie, poate să exclame – mai tare decât Marcel ieșind uimit din biblioteca Guermantes – „Moarte, unde e biruința ta?"

Fiindcă realizarea supremă, ultima și cea de-a patra stază a acestei îngroșări a experienței poetice a eului poetului, este aici mai mult decât oriunde totala relativizare a morții față de noua creație a „Marii Opere". Și așa cum Proust își întărea această biruință prin foarte prozaica „țesătură" socială și prin „legăturile" eredității, la fel se întâmplă și la eroii lui Meyrink, care cer de la ereditatea lor – fie că e a descendenților lui John Dee sau ai lui Gilbert cel Rău – confirmarea pozitivă, atestarea prin sânge a operației alchimice de transmutare a timpului în durată și a morții în veșnicie regăsită. Dar mai ales Meyrink – anticipând prin cunoștințele sale esoterice laborioasele descoperiri ale psihologiei abisale – subliniază mereu în toate romanele sale că inițierea eroului (care coincide cu încheierea operei literare și cu realizarea Marii Opere biruitoare a „separațiilor" elementale) este condusă pas cu pas de un maestru. Fie că e fantomaticul „dominican alb" sau mai concretul baron cocoșat „aprinzător de felinare din tată-n fiu" din *Dominicanul alb*, fie că e „omul cu chip verde" din

romanul cu același nume, sau ciudata figură a lui Rabbi Loew întrezărită în *Îngerul de la fereastra Occidentului*, toți acești „bătrâni înțelepți" – cum ar zice Jung – însoțesc, precum Charlus în coborârea în Infern proustiană, meditația inițiatică a poetului, proiectat în aventurile lui Christophe sau Fortunat.

Cu Meyrink, așadar, problematica pe care o cânta Baudelaire, de care se împiedeca Hermann Hesse, prietenul lui Meyrink, și al său *alter ego* francez André Gide, problematica pe care Proust o rezolva biruitor după o mulțime de încântătoare dibuiri empirice, este iluminată de cunoștințele unui inițiat. De unde la acest văr prin alianță al lui R.M. Rilke acele sclipiri uimitoare ce se îngemănează cu fulgurațele baudelairiene. Sclipiri, amploare barocă drapată în falduri a frazei care se învârtejește în jurul unei precizii și mai ascuțite decât aceea, totuși atât de perspicace, a lui Proust, precizie care l-a păcălit pe Kafka; împătrita problematică a pluralismului este astfel iluminată și, în mod paradoxal pentru acest esoterist, explicitată. La Meyrink, obstacolele, afronturile umilitoare, ispitele, iau chipuri precise și diverse de umbră; femeia atât de îmbucătățită, de paradigmatică pentru alteritate, duplicitate, pluralitate, devine aici dintr-o dată cifrul profund al sufletului, coasta smulsă din trupul lui Adam, *Anima*. Difracțiile, contrastele „gândirii" poetice în care *Héautontimorouménos* sculptează oximoronul cu scalpelul său, atrag în mod explicit sincronicitatea ce se lasă bănuită prin regret, căință, așteptare, dorință, și dau peste cap sensul spațiului prea cotidian, prea uman, ca în oglinda ce-l obsedează pe *Orfeul* lui Cocteau. În fine, opera – spre care tindeau cu aceeași intensitate, dar în chip mai mult sau mai puțin fericit toți autorii noștri – devine aici explicit Opus Magnum. „Perfectul chimist", totuna cu „sufletul sfânt" pe care-l întrezărise Baudelaire în *Epilogul* său, e așezat de romancierul inițiat la originea oricărui *laborare* poetic. Și în vreme ce Proust urmărea certitudinea radioasă a timpului regăsit, certitudinea din „sufletul" său făcându-și lucrarea, Meyrink, dimpotrivă, dar ajungând la același rezultat, arată că romancierul își pârguiește opera lucrându-și sufletul, prin toate capcanele unei vieți deja bătrâne de patruzeci și doi de ani, și că și-o pârguiește știind că acestea sunt proceduri de Opus Magnum, demne de un John Dee, un Rudolf al II-lea, un Rabbi Loew din Praga – căruia legenda îi atribuie făurirea Golemului.

Iată așadar un romancier – după părerea mea prea puțin studiat și prea ușor expediat în sectorul literaturii fantastice – la care lectura lumii și a făpturilor și scrisul rezultând din ea provin deliberat din hermetismul cel mai informat. Programul „perfectului chimist" ca și al „sufletului sfânt" este astfel explicit îndeplinit. Ar mai fi trebuit poate să introducem acest program în viața de zi cu zi a timpului nostru, dar nu – cum credea Freud – prin ușa psihopatologiei, ci prin ușa larg deschisă către toate conștiințele a psihologiei. A unei psihologii atente la profunzimi, fugind de epifenomen așa cum fugise Proust de naturalism. Și nu e întâmplare, ci chiar sincronicitate faptul că Jung aparține și el acestei generații născute în decadența unui secol și în „sfârșitul unei iluzii", iluzia prometeică.

*

„Nenorocirea e tocmai că legile națiunilor nu concordă niciodată, în nici o împrejurare, cu legile naturii într-atât încât starea civilizată să fie în același timp stare naturală..."

C.G. Jung, *Tipuri psihologice*

Gândirea lui Jung poate fi integrată cu ușurință în perspectivele și problematicile scriitorilor și gânditorilor generației de la 1875. Se poate spune că opera gânditorului de la Zürich – la care a meditat în mare parte pe malurile Lacului Maggiore – este o observație empirică, respectiv clinică, și o experimentare științifică a procesului baudelairian. Cu Jung pluralismul etic capătă singura greutate pe care o recunoaște ca încununare a valorii opinia secolului nostru, atât de decalată față de cercetările de vârf[125]: aplicația tehnică, iar în cazul particular al medicului psihiatru, aplicația terapeutică.

Și mai întâi Jung – pe făgașul lui Freud și în consonanță cu multe din cercetările contemporanului său Bachelard – plasează în cheie de boltă a sistemului antropologic pluralitatea eului[126]. Imensul merit al lui Freud a fost de a fi arătat că psihicul este totdeauna dublu, că umbra inconștientului joacă rolul de contrapunct față de conștiința trează și limpede. Tot atunci Bergson intuia că activitatea lui *homo faber* în lumea diurnă a lucrurilor

solide este dublată de un „eu profund". În timp ce Pierre Janet – anticipându-l pe Jung – descoperea în psihism „personalitățile secunde", Bachelard constata chiar în planul conștiinței cezura dintre rațiunea tinzând spre obiectivitatea științelor și reveria ce se lasă în voia investirii poetice a realității cotidiene. În sfârșit, E. Cassirer a arătat că demersul cunoașterii poate urma multiple căi, se poate diversifica în diferite „forme simbolice".

Jung avea să confirme structurarea plurală a *ethosului* uman, rafinând și mai mult descoperirea lui Freud[127]. Am putea vorbi chiar de o dublă pluralitate a psihicului în perspectiva jungiană: pluralitate orizontală mai întâi, care, organizând conștiința în senzație, sentiment, gândire și intuiție, modulează aperceperea mediului ambiant și vital și dă în final, prin combinare, față de unul și același stimul, atitudinile atât de diferite ale introvertitului sau, dimpotrivă, ale extravertitului. Teoria celor patru funcții psihice și teoria clasificării introvertit/extravertit provenea de la tentativa lui Jung de comprehensiune a „topicelor" respective ale lui Freud și Adler, iar această rectificare jungiană este foarte semnificativă pentru breșa pe care psihanaliza a deschis-o în unitatea eului. Pluralitate „verticală" – tocmai aceea care stă la baza noțiunii și tehnicilor „psihologiei abisale" – în care nucleul lui „eu" se mărunțește și se dispersează într-o dramă pe mai multe voci, unde *persona*, umbra, *Animus/a* și în cele din urmă „sine(le)" își răspund între ele. Prin aceasta, Jung se adâncește în punerea în discuție – manifestată de secolul trecut – a unității carteziene a sufletului și, în consecință, a totalitarismului unei singure rațiuni[128]. Alteritatea la Jung, în special sub forma și epifania psihică a umbrei, capătă un relief nou[129]. Jung a analizat tocmai acea parte întunecată a eului care se prezintă ca monstru înspăimântător, ca Dumnezeul cumplit din Apocalipsă sau ca „strengarul divin", al voinței de putere (care este „umbră a dragostei"[130]). Umbra se manifestă și sub aparența omului animal, a „sălbaticului" – „Adam cu coadă" – a „prietenului cu față întunecată" etc.[131]. Ce trebuie reținut din psihologia abisală e faptul că există – mai mult decât la simpla psihanaliză – o organizare plurală a inconștientului, în care alteritatea devine element principal în inconștientul însuși. După cum bine zice Elie Humbert: „Conceptul de *umbră* formulează semnificația și condițiile conștientizării componentelor antagoniste... el situează

psihanaliza la nivelul unei drame a valorilor care nu face apel numai la luciditate, ci mai mult la curajul etic"[132]. Iată-ne deci instalați pe deplin în problematica baudelairiană a alterității absolute. Nu trebuie de altfel să uităm niciodată că Jung și-a sprijinit primele descoperiri din pluralismul psihic pe reflecțiile sale asupra operelor a doi poeți, Carl Spitteler și Schiller, tot așa cum Freud s-a inspirat din Sofocle și din Shakespeare[133].

Dar se știe ce loc primordial capătă – precum femeia animică la Baudelaire – *Anima, die Seele*, în perspectivele psihologiei abisale[134]. Desigur, s-o reamintim, *Anima* din psihicul masculin se traduce prin *Animus* în psihicul feminin. Dar teoria sufletului, *Anima*, și inflația ei la romantici, apoi la Baudelaire, e un semn de civilizație și de moment istoric în care androcrația constituie o problemă. După trecerea prin scandalul umbrei, prin poarta îngustă, profunzimile inconștientului – adică însuși inconștientul – sunt asimilate cu „sufletul". Și, așa cum subliniază Charles Baudouin, „este în firea acestor imagini ale sufletului să fie proiectate asupra unor făpturi din lumea exterioară"[135], ceea ce îngreuiază apropierea de ele, dar ne readuce ciudat la demersul poetului care preamărește femeile reale. Pentru a ajunge la matrița goală a *Animei* în care s-au azvârlit *stimulii* obiectivi[136], trebuie deci o mișcare de „retragere a proiecției" – care nu se poate efectua decât după o lungă experiență, de obicei la maturitate. Astfel că, întrucât această instanță este supusă unei duble constrângeri: a maturității eului și a configurațiilor și statutelor sociale ale femeii, se cuvine să subliniem, împreună cu J. Hillman, că în timpul ultimilor o sută de ani, „noțiunile a ceea ce se înțelege prin feminin și masculin sunt puse în cauză"[137].

În particular, să subliniem că, tocmai de la slăbirea romantismului către 1860-70 și sub presiunea emancipărilor (școlare, profesionale etc.) ale femeii, câmpul de proiecție al *Animei* s-a schimbat. În zilele noastre statutul femeii fiind atât de masculinizat, ne putem întreba cu o curiozitate îngrijorată dacă *Anima* sentimentală a bărbatului nu a fost cumva profund perturbată. Dar fără a merge atât de departe, să constatăm că, chiar de la Baudelaire, femeia se complică, nu mai e femeia unică și indivizibilă a secolelor clasice, nici mai ales doamna medievală[138]. De unde aspectul tensionat, disperat, al căutării masculine, oscilând mereu, fără a le putea reuni vreodată, între o *imago* unică a mamei

și pluralitatea tot mai scânteietoare a femeii moderne, care este *și* băiat prin formație, ocupații, meserie. S-ar putea ivi numeroase explicații psihosociale pentru aceste slăbiri ale figurii feminine pe care le-am observat la Hesse ca și la Gide, și chiar mai mult la Proust. În acest moment devine lămuritoare homosexualitatea: donjuanismul etic, uciderea femeii, replierea *Animei* asupra Erosului platonician, indiferent de sexul obiectului pasiunii, toate astea nu înseamnă oare o estompare a feminității femeii în societățile noastre moderne? Iar atunci se produce o compensare socială, chiar universitară, prin interesul manifestat – începând cu psihanaliza – pentru imaginar, Eros, suflet... să mai adăugăm și „natură". Totul se petrece ca și cum, în societățile noastre, valorile feminine ar fi fost transferate asupra unor simboluri de care femeia s-a descotorosit, femeia nemaisimbolizând feminitatea.

Dar important în evidențierea jungiană a *Animei* este faptul că, trăind aceeași epocă și aceeași dramă ca și „poeții" noștri, analistul descoperă necesitatea unei totale alterități (simbolizată prin opoziția dintre sexe). În jurul acestei alterități constitutive a lui „eu gândesc" jungian gravitează noțiunea centrală de *Auseinandersetzung*, de „confruntare" sau chiar de „înfruntare" care va constitui procesul de individualizare.

Această a treia fază – corespunzând la poet asumării de către el însuși a polarităților diverse ale lui „eu", dureros *héautontimorouménos* și „joc" poetic totodată – se desparte la analiză în două mecanisme psihologice care la Jung răstoarnă pentru totdeauna etica stabilită în douăzeci de secole de respectare a principiului non-contradicției. Acest mecanism se definește prin cele două celebre noțiuni de sincronicitate și de enantiodromie. Nu e nevoie să ne întindem aici asupra noțiunii de sincronicitate, cu care suntem familiarizați din expunerile atât de competente ale Anielei Jaffé[139]. Să amintim doar în treacăt extraordinara concordanță dintre această noțiune jungiană și bulversările timpului „regăsit" la Proust[140]. Mai mult decât atât, sincronicitatea explică faimoasele manifestări de reintegrare totală la Proust. Tocmai în creuzetul sincronicității își dă seama poetul – și orice psihism este poetic! – și este frapat de fuziunea dintre temporalitatea individuală și intemporalitatea arhetipului. De acest fenomen de clarviziune, de telescopaj al timpurilor în însuși actul creator, au fost totdeauna conștienți poeții.

Cât despre enanțiodromie, cuvânt vechi reluat dintr-o concepție presocratică și *a fortiori* prearistotelică, etimologia ne arată că este formată din *enantios*, „contrar", și *dromos*, „mișcare". În vreme ce sincronicitatea era, în cele din urmă, un principiu de coerență acauzală, enanțiodromia este principiul polarității inverse, care afirmă că psihicul este totdeauna polar. Este procesul simbolic a cărui structură de semnificant deschis – ca și cea a jocului divinatoriu Yi King drag lui Jung – este enanțiodromică. Psihicul se sprijină pe o „compensare" fundamentală, pe o reglementare internă: conștientul și inconștientul luate separat ar da un om mutilat[141]. Poeții – și de asemenea Bachelard, Bergson ca și Sorokin, care constată fenomene de „dublă frenezie" sau de „saturare" realmente enanțiodromice – percep pe viu, în însuși actul de creație, acea confruntare fundamentală, acea sudură dintre vis sau libertate și scriitură, necesitățile și constrângerile situațiilor sau personajelor.

Fiindcă, până la urmă, la Jung ca și la poeții noștri, mecanismul lui „eu gândesc" se deschide asupra Operei – și am putea scrie chiar a Marii Opere, atât de fascinat a fost analistul de alchimie. Tot acest proces de individuare care ricoșează din acorduri sincronice în tensiuni enanțiodromice, înflorește la sfârșit – dacă a știut să reziste numeroaselor capcane, *perils of the soul* – în individuația însăși pe care Jung, făcând apel la terminologia mistică indiană, o numește „Sinele" (*Atman*). Atunci *Animus* (sau *Anima*) capătă o amplitudine simbolică negalată: Bătrânul Înțelept – Hermes – sau *Magna Mater* cu toate derivatele lor: vrăjitor, prooroc, mag, psihopomp, zeiță a fecundității, sibilă, preoteasă, Biserica Mamă, Chekinah sau Sophia... Numai dacă apropierea de realizarea Sinelui nu e semnalată de imagini mai abstracte ca Arborele Cosmic, Mandala sau Fiul, *Puer aeternus*. Ca și în opera artistului, această individuație nu trebuie nicidecum confundată cu o revenire la narcisismul sau egoismul primordial. Sinele este totalizarea, suprema armonie – și sens – a contrariilor străbătute de-a lungul procesului psihic; el nu este desigur Dumnezeu, dar – reluând o vorbă a lui Souriau care ne duce într-o enanțiodromie fără sfârșit – este „umbra", golul lui. Tot așa cum disjuncțiile, polaritățile psihismului se impuneau în pluralitatea lor cu o „numinozitate" – cuvânt îndrăgit de Jung ca și de Rudolf Otto! – irevocabilă, și dorința, la rândul ei, dorul de coerență și de tărâmul

de dincolo, se manifestă la apogeul căutării jungiene ca penultima instanță, pecetea profetică și poetică a „numinosului".

Ajunși pe această culme, unde epistemologia psihologică lămurește etica poeților, să ne întoarcem puțin la ceea ce a fost motivul acestui capitol: resurgența mitemelor hermetice.

Amintesc că într-o lucrare anterioară, stabileam perspectivele unei epistemologii noi în domeniul științelor omului – o epistemologie ale cărei axiome și postulate erau categoric „hermetice"[142]. Astăzi este vorba de o etică ce poate fi și ea pusă sub invocarea lui Hermes – atât de dragă lui Jung! În cele patru constante „miteme" care, prin intermediul operei unor poeți și scriitori, am văzut că alcătuiesc structura problematicii noastre: mitemul Alterității, al Femeii „Anima", al Poetului – al oricărui creator – ca *Héautontimorouménos* și, în sfârșit, al Marii Opere, figura care se desprinde este tot cea a lui *Geist Mercurius*, a mercurului etic și practic de astă dată, acel *Seelenführer* drag lui K. Kerényi: orice individualizare, fie a poemului – chiar dacă e roman uriaș „în căutarea timpului pierdut"! – fie a modestului „Sine" uman, descrie în orice caz acest traseu hermetic care, de la *Materia prima* (căreia Jung îi asimila „umbra", alteritatea primară), trecând prin Nunta Chimică, *mysterium conjunctionis*, se înalță ineluctabil către realizare Operei.

Astfel, în veacul acesta dificil în care trăim – și care e dificil poate numai fiindcă trăim în el! – se conturează, de la Baudelaire la Jung, o etică a plenitudinii, și nu doar o „clasică" etică a perfecțiunii. Toate reflecțiile asupra problemei practice, din care emerge până la urmă o anume înțelepciune, par a fi focalizate asupra problemei totalității plurale, a alterității constitutive pentru „același", și a obsesiei armoniei, a coerenței amenințate. Nu mai e vorba de dilema corneliană, de pariul pascalian, sau de acel „ori, ori" romantic și kirkegaardian ce se află în inima reflecțiilor și experiențelor omului secolului XX. Nici clasicii, nici romanticii nu suscitau umbra – respectiv femeia – decât ca s-o repudieze sau s-o convertească la lumină. Stilul lecturii lumii și al transcrierii sale, până la Hugo, se crispează pe antiteză și nu-și permite decât oximoroni timizi[143]. Încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea – așa cum mărturisesc cu stângăcie naturalismele, realismele, materialismele – orizontul valorilor se deplasează. Decadenții provoacă contestarea lui *À Rebours*[144], dar mai ales în zorii secolului XX

epistemologia poetică, psihologia și etica se conjugă într-o gigantică „Filozofie a lui Nu". Filozofie amenințată bineînțeles de toate primejdiile unei masive reîntoarceri a lui Dionysos, purtând toate posibilitățile de distrugere rezultate din eliberarea *hybrisului*, încărcată de acel „totul este îngăduit" pe care-l provoacă orice negare a „adevărului", pe care-l provoacă lenea de gândire a lui „nimic nu e adevărat". Dar această „lene" nu e nici a savantului, nici a poetului contemporan. Apar pur și simplu adevăruri de alt ordin – adevărurile sufletului, *Wirklichkeit der Seele* – și o altă ordine a valorilor[145]. Este ceea ce Jung a formulat atât de puternic, atât de scandalos, în acel *Răspuns dat lui Iov* în care valoarea „cea mai înaltă și cea mai puternică", Dumnezeu, Dumnezeul monoteiștilor, copiii lui Avraam, se diversifică și se pluralizează ca să i se manifeste omului[146]. Protestantul Jung le reintegrează în Dumnezeu – subliniind acea funcție „recurentă", de chemare și de alarmă a figurii divine pe care am studiat-o cândva[147] – pe Fecioara Mamă, pe Sophia, dar și Cuaternitatea în care Satan – Umbra Umbrelor! – „fiul întunecat", își are și el partea sa constitutivă de divinitate[148].

„Mărunțirea" aceasta neîncetată a Absolutului este, desigur, o poziție greu de susținut! Dar această dificultate este semnul și prețul epocii noastre. Fiindcă o dată detronați *Logoi*, și pentru a asigura și această nouă „împărăție a sufletului", trebuie luate multe precauții – care se află numai la îndemâna „Bătrânului Înțelept" puternic individuat și nu a mulțimii infantile – pentru ca această *Seele* să nu se târască josnic pe pământ și să nu se tăvălească în sânge[149]... Cale îngustă, vertiginoasă a lui Hermes mereu amenințată de rătăciri, dar care nu se mai lasă înșelată de atitudinile proiective simpliste în care Răul ar fi obiectivitate. Dificultatea – noul eroism care nu mai este defel prometeic! – ce-l așteaptă pe omul secolului XX și întemeiază „noua etică", așa cum bine observase Erich Neumann[150], nu e altceva decât accesul la o „autonomie" plenară, adică la o etică ce-și refuză heteronomia răului, aruncarea greșelii asupra „țapului ispășitor", dar integrează Umbra în sistemul său de decizie autonomă. Regăsim aici poziția deliberată de refuz al dualismului, de refuz al logicii terțului exclus așa cum se manifestă la orizontul tuturor demersurilor geniului secolului nostru: relativitatea lui Einstein, fizica lui Planck și a lui Pauli (care nu se sfia să stea de vorbă cu Jung), epistemologia

lui Bachelard, antropologia lui Zimmer, Eliade sau Dumézil, filozofia existențială a lui Seifert, etica lui Erich Neumann și în sfârșit psihologia lui Jung, unindu-se cu demersul tuturor celorlalți mari „poeți": Proust, Thomas Mann, William Faulkner...

O singură obiecție s-ar putea ivi la orizontul „poeților" noștri – și îl așez și pe Jung în rândul lor, așa cum o făcea poetul Franz Hellens[151] – și anume că tensiunea efortului lor riscă să le limiteze, dacă nu în mod narcisic, atunci măcar „egoist" câmpul de reflecție. Aceasta era obiecția formulată încă de Hans Trüb relativ la închiderea Sinelui asupra lui însuși[152]. Obiecția mă face să mă gândesc la apologul lui Boddhisattva care, nemulțumit de a nu fi decât Budha, revine pe pământ, părăsește contemplarea în beatitudine spre a coborî din nou în peștera oamenilor. Pentru mine, obiecția se amplifică metafizic: blocajul acesta nu e tot „iluzie a lui *a fi*" și căutarea lui *a avea* nu trebuie oare să fie nesățioasă? Credința, credința în ființă, în însăși ființa sinelui, poate ea să se justifice într-o etică fără „operă", fără înfăptuirile lui *a avea*? Cred că nu, pentru simplul motiv că totdeauna la Baudelaire, Proust, la alchimistul sau kabbalistul lui Meyrink ori Jung, căutarea plenitudinii este încoronată de Operă.

Ar trebui de aceea să-i adăugăm lentei maturizări întru înțelepciune a omului secolului XX o dimensiune „civică" – cuvântul înseamnă că trebuie ca și în acest caz să ne situăm împreună cu Jung într-un stadiu intermediar, într-o lume care să nu fie nici pură politică, nici plată sociologie. Fiindcă „*der Reich der Seele*" trebuie să fie un *Reich* în sensul deplin al termenului și să nu se mulțumească cu castelul interior, cu „economia" Sinelui. Fie-mi îngăduit să evoc în linii mari programul unei „sociologii abisale"[153] (așa cum de la Jung încoace există o psihologie abisală) în care etica pluralistă a Cetății oamenilor ar amplifica alteritatea fundamentală a eticii pluraliste a Sinelui. O astfel de sociologie „nouă" ar necesita mai întâi critica definitivă a pretențiilor așa-zis științifice ale oricărei sociologii pozitiviste sau materialiste care n-au putut niciodată stabili – așa cum știința ar fi cerut-o totuși – o temelie universală a obiectului lor: societățile omenești. Apoi, de astă dată pozitiv, această sociologie ar trebui să detecteze în orice societate omenească consensurile universale – adică arhetipale – ce îngăduie unei societăți să fie recunoscută drept umană. Și aici constatăm că orice „lucru" omenesc (ca să vorbim ca

adversarii noștri pozitiviști!) este definit, așa cum presimțea G. Dumézil, prin patru funcțiuni și structuri. Orice societate se sprijină pe o diviziune a puterilor, funcțiunilor, statutelor, orice societate este ierarhizată și gravitează în jurul unei imagini-arhetip a „Șefului", a Împăratului. Orice societate este concepută ca o Mamă, *Patria* sau Astrea, în sfârșit, orice societate decupează un teritoriu pe care-l organizează după niște polarități bine definite. Poate ar fi și mai lămuritor pentru problema capitală a timpului nostru, problema coerenței pleromei antropologice, să cerem Cetății oamenilor să ne dea lecțiile și modelele ei... Nu e oare și Cetatea un arhetip ce regularizează și organizează pentru *homo sapiens* orizontul tuturor speranțelor, al tuturor dorințelor sale? Ajungem aici exact în punctul în care hermetismul epocii noastre îl constrânge pe omul de știință la pluralismul său inerent. Este ceea ce postulează alunecarea unei mitocritici care, la origine, se dorea cantonată numai în domeniile literar și artistic, către o mitanaliză care nu se mai mulțumește cu acest decupaj mitic perimat pentru secolul XX, între estetică și etică. Noi vedem că „mitul secolului XX" – cum se obișnuiește a fi numit, reabilitând o formulă pervertită de nazism – adică mitul lui Hermes, necesită volatilizarea vechilor categorisiri moștenite din epoca Luminilor. De aici încolo, dispar granițele dintre „critica" literară și analiza socioculturală și istorică. Dar valorile pozitiviste sunt răsturnate, ele, care reduceau arta, literatura la o simplă suprastructură a nu știu cărei istorii pozitive ipostaziate. Tocmai inversul este susținut de însăși mișca-rea secolului nostru: restaurația deplină a „Reginei Facultăților" ce se conturează începând cu romantismul și cu Baudelaire, care în zilele noastre izbucnește triumfătoare cu Henry Corbin, dacă își refuză la rândul ei despotismul unei reducții, asigură totuși o echivalență valorică între lumile imaginarului și a dorințelor și prozaismele istoriei și economiei. Așa cum am arătat din punct de vedere epistemologic, mitocritica este cea care întemeiază mitanaliza: operele poetului și critica lor valorează tot atâta cât și ale omului politic sau economistului și miturile lor.

Se întrevede astfel că, din punct de vedere metodologic, cheia pentru înțelegerea operelor de artă și poeziei, precum și pentru operele științei și tehnicii, este lectura mitului. Am văzut fără întrerupere mitocritica, pe măsură ce ne apropiam de secolul nostru trăit, revărsându-se într-o mitanaliză în care convergeau

intențiile și discursurile infrastructurilor, cum erau socotite odinioară. Conceptul de Operă este marele numitor comun. Respingând conflictele dualiste din secolele și miturile trecute, dintre Ființă și Neființă, între Potență și Act, Opera omului cheamă o filozofie în care „bunurile", adică „a avea", sunt invitate cu șanse egale la elucidarea fenomenului uman.

Alaiul luxuriant al zeilor regăsiți confirmă absoluta autenticitate, pentru prezentul nostru, a considerării epistemologice a mitului. Mit care, așa cum observase foarte profund Lévi-Strauss, este într-adevăr discursul dinamic ce topește în spusa lui indicibilul unei dileme. Atunci putem da o definiție mai profundă a mitului: departe de a ceda orgoliului nebunesc al monoteismului totalitar al valorilor, așa cum îl implică o reflecție pretențioasă asupra Ființei, acceptarea mitologică este smerenie realistă în fața pluralității lui „a avea" și a dorințelor lui care motivează faptele și visurile Omului. Mitul este organizator al „bunurilor" supreme, iar zeii – sau îngerii[154], în monoteismele care se temperează – nu sunt altceva decât pregnanța acestor bunuri care polarizează condiția și constituie natura lui *Sapiens*.

De aici înainte, din punct de vedere metodologic, orice mitanaliză va trebui să înceapă prin examenul mitocritic cel mai exhaustiv al „operelor" – sau al „bunurilor" – unei epoci sau ale unei culturi date. Picturile, sculpturile, monumentele, ideologiile, codurile juridice, ritualurile religioase, moravurile, veșmintele și cosmeticele, într-un cuvânt tot ce cuprinde inventarul antropologic, sunt deopotrivă invitate să ne informeze despre cutare sau cutare moment al sufletului individual sau colectiv. Eroi și zei se ridică atunci ca niște paradigme cu adevărat „comprehensive" ale obiectului uman particular studiat.

## NOTE

[1] Cf. H. Peyre, *Les générations littéraires*, New York, 1947.

[2] Cf. aceste piese și procese, în *Les Fleurs du Mal*, edit. și note de Yves Florenne, Livre de Poche, 1972.

[3] Cf. *Mon coeur mis à nu*: „Există o religie universală, făcută pentru alchimiștii gândirii, o religie ce pornește de la omul considerat drept *memento* divin."

[4] Cf. D. Vouga, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, Corti, 1957; Léon Cellier, „Despre o retorică profundă: Baudelaire și oximoronul", *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 8/1965.

[5] Cf. P. Arnold, *Esotérisme de Baudelaire*, Vrin, 1972, cf. deopotrivă Jean Pommier, *La mystique de Baudelaire*, Belles Lettres, 1932.

[6] Cf. Pyung-Kun Yu, *Les aspects gnostiques dans l'oeuvre de Baudelaire*. Teză de specialitate. Universitatea de Limbi și Literaturi din Grenoble, Centrul de Cercetări asupra Imaginarului, iunie 1975.

[7] *Cahiers internationaux de Symbolisme*, nr. 8/1965, cf. Léon Cellier, „Despre o retorică profundă: Baudelaire și oximoronul", și G. Durand, „Gnozele, structuri și simboluri arhetipale".

[8] Cf. Léon Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, *op. cit.*

[9] Cf. A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme. Illuminisme et théosophie*, Paris, 1928, 2 volume. A. Faivre, *L'Esotérisme au XVIII^e siècle*, Seghers, 1973. Cf. cap. VIII, *supra*.

[10] Cf. G. Durand, „Dualism și dramatizare: regim antitetic și structuri dramatice ale imaginarului", în *Eranos*, 33/1964, Rascher Verlag. Cf. G. Durand, *L'âme tigrée*, cap. 3, „Dualitate și dramă", Denoël, Paris, 1980.

[11] Cf. P. Mathias, „Un monstru delicat", în *Circé*, nr. 4, „*Le Monstre I*", Minard, 1975.

[12] Cf. filozofia net „cathară" a lui Baudelaire în *Lettre à Toussenel* din 21-1-1856: „...Întreaga natură participă la păcatul strămoșesc." Baudelaire „suportă foarte bine experiența prăpastiei în care se aruncă", G. Poulet, *Qui était Baudelaire?*, Skira, 1969, cf. Baudelaire, *Journaux intimes*, „Hygiène", I, p. 1265, cf. *Fleurs du Mal* (edit. 1868) CLIV, *Les plaints d'un Icare*.

[13] Cf. CXLIX, *Le Gouffre* (edit. 1868) urmat de CL, *Le Couvercle*.

[14] Cf. Yu Pyung-Kun, *op. cit.*, p. 158 sq., cf. p. 168: „În consecință, toate metaforele universului negru din *Spleen* (capac, cerc, zi neagră, carceră, tavane putrezite, gratii, pânze de păianjen etc.) se afirmă ca piedici de netrecut..."

[15] Cf. *Journaux intimes*, XIII, *Bohémiens en voyage*, „Fusées" XV, p. 1264, cf. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, *op. cit.*, p. 142.

[16] Cf. Blin, *Le sadisme de Baudelaire*, Corti, Paris, 1948, și L. Milner, *Baudelaire, enfer ou ciel qu'importe*, Plon, Paris, 1967, cf. *Héautontimorouménos*.

[17] I. *Bénédiction*. XX. *Les bijoux*. XXII. *Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne*. XXX. *Le Léthé*. XXXII. *Remords posthume*.

[18] LIII. *Franciscae meae Laudes*.

[19] De altfel, partea din culegere numită *Les Fleurs du Mal* cuprinde poemele feminității pure, *Femmes damnées* (LXXXI și LXXXII) și *Lesbos* (LXXX).

[20] LXXXIII, *Les deux bonnes soeurs*.

[21] Cf. G. Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, partea II-a, capitolul I.

[22] Cf. R. Laforgue, *L'Echec de Baudelaire*, Denoël, 1931.

[23] CXXXIX, *Vers pour le portrait de M. Honoré Daumier.*

[24] Cf. în *Critique littéraire*, p. 612: „Pierre Dupont a constatat poate fără să-și dea seama utilitatea spiritului de distrugere."

[25] Cf. *Journaux intimes*, „Mon coeur mis à nu", XVIII, p. 1283: „Ce e căderea? Dacă este unitatea devenită dualitate, înseamnă că Dumnezeu a căzut. Cu alte cuvinte, creația n-ar putea fi oare căderea lui Dumnezeu?"

[26] LXIV, *L'irrémédiable.* Poemul are un accent dantesc care te face irevocabil să te gândești la *Barca lui Dante* pictată de prietenul Delacroix, „Delacroix lac de sânge bântuit de îngeri răi..." Cf. G. Poulet, *La lumière d'automne*, Plon, Paris, p. 184 sq.

[27] *Critique artistique*, „De l'essence du rire", p. 993.

[28] I, *Bénédiction.*

[29] Cf. Ch. Baudelaire, Articolul „Asselineau".

[30] Cf. CXXXIII, *Le coucher de soleil romantique. Harmonie du soir.* Cf. pasajul despre asfințit în *Critiques artistiques*, „Salonul din 1846", p. 881, și mai ales „Le crépuscule de soir" în *Petits poèmes en prose.*

[31] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *op. cit.*

[32] Cf. Yves Durand și J. Morenon, *L'imaginaire de l'alcoolique*, *op. cit.* E semnificativ că vinul ocupă un loc important în *Florile răului.*

[33] Cf. lungul comentariu al lui R. Milner, *Baudelaire, enfer ou ciel qu'importe*, *op. cit.*, nota 16.

[34] Cf. J. Brun, *Le retour de Dionysos*, *op. cit.*

[35] Cf. *Notes et documents pour mon Avocat*: „Aș putea alcătui o bibliotecă din cărțile moderne neurmărite și care *nu respiră, ca a mea, Oroarea Răului.*"

[36] Cf. P. Mathias, *La Beauté chez Baudelaire* (roneotipat), Facultatea de Litere, Grenoble, 1968.

[37] Cf. Léon Cellier, „Despre o retorică profundă...", *op. cit.*

[38] Cf. Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, „Le désir de peindre".

[39] Cf. *Critiques artistiques.* „Le peintre et la vie moderne", p. 1154; „Frumosul are totdeauna inevitabil o compoziție dublă", *ibidem*, „L'art philosophique", p. 1099: „Arta pură... conținând totodată și subiectul și obiectul, lumea exterioară artistului și pe artistul însuși."

[40] Cf. *Critiques artistiques*, „Le peintre et la vie moderne", p. 1165.

[41] Cf. Léon Cellier, *op. cit.*, p. 13.

[42] Cf. *Critique littéraire*, „Théophile Gautier", p. 724; „Salon de 1846", p. 877; „L'oeuvre et la vie de Delacroix", p. 1124.

[43] Cf. teoria lui Baudelaire despre sacrificiu este foarte apropiată de Maistre. *Journaux intimes*, „Fusées", „Mon coeur mis à nu", p. 1278, p. 1256.

[44] *Bénédiction.*

[45] Cf. *Journaux intimes*, „Mon coeur mis à nu", pp. 1286-1287. Se simte întreaga savoare gnostică a unei astfel de afirmații. Să nu uităm că opera lui Dostoievski este „contemporană" cu succesul *Florilor răului*, cf. III, *Les Phares.*

[46] Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose.* „Tyrsul", „tăria voinței, sinuozitatea verbului, unitatea întregului, varietatea mijloacelor", toate aceste vocabule nu sunt defel dionisiace...

[47] Cf. Jean Brun, *Le retour de Dionysos*, *op. cit.*, și M. Maffesoli, *L'ombre de Dionysos* (1982), Livre de Poche, 1985.

[48] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *op. cit.* Cf. remarcabila teză a Françoisei Bonardel: *Les résurgences de l'hermétisme en Occident Extrême* (va apărea la P.U.F.).

[49] Cf. C.G. Jung, *Réponse à Job*, Buchet-Chastel, Paris, 1964.

[50] Cf. H. Hesse, *Le Voyage en Orient*, prefață de A. Gidé, Calmann-Lévy.

[51] Cf. noțiunea de eșec referitoare la *Lucien Leuwen* de Stendhal în *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, *op. cit.*, cf. articolul meu „Lucien Leuwen sau eroismul pe dos", în *Stendhal Club*, aprilie, 1959, și capitolul VI, *supra*.

[52] Pe care e bine să-l comparăm cu *Heliopolis* de E. Jünger sau cu *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

[53] *Jocul cu mărgele de sticlă*, traducere franceză Jacques Martin, Calmann-Lévy, 1955.

[54] S-ar putea face un frumos joc de cuvinte cu această Hermina androgină ca Hermes, ca Hermafrodit...

[55] „Stăpânirea" aceasta va fi dimpotrivă realizată de un scriitor ca Fernando Pessoa. Cf. G. Durand „Fernando Pessoa: a persistência Europeia do Mito e o Resencantamento da Modernidade", în *F.P. e a Europado Seculo XX*. Fundação de Serralves, Porto, 1991.

[56] *Jocul cu mărgele de sticlă*, *op. cit.*, p. 508.

[57] Eu subliniez acest refuz al intruziunii alterității și timpului.

[58] *Siddhartha*, p. 197.

[59] Cf. *Jocul cu mărgele de sticlă*, prefață de J. Martin, p. 14.

[60] Cf. R. Bastide, *Anatomie de Gide*, P.U.F., Paris, 1972, p. 121. Este de altfel semnificativ de semnalat că mitul lui Proteu se reduce foarte ușor la acest mitem unic al multiplicității aparențelor.

[61] Cf. R. Bastide, *Anatomie de Gide*, cap. X, „Ființa și averea".

[62] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 163.

[63] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 168.

[64] Cf. A. Gide, *Prométhée*.

[65] Cf. controversa cu L. Pierrequint, în R. Bastide, *op. cit.*, p. 78.

[66] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p.79.

[67] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 93.

[68] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, cap. VIII.

[69] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, cap. III, „Cinci vise ale lui André Gide".

[70] Cf. *op. cit.*, p. 152.

[71] Cf. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Plon, Paris, 1964. E adevărat că Lévi-Strauss este, ca și Gide, ca și Hesse, mare amator de muzică... și, așa cum amintește Bastide, este pe jumătate cevenez, la fel ca Gide! Chemarea deșertului nu lipsește din „tristele" tropice amazoniene.

[72] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, cap. IX.

[73] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 71.

[74] Cf. Ar fi interesant de comparat *Noces* cu *L'Immoraliste*.

[75] *Fleurs du Mal*, IV, *Correspondances*.

[76] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 126, cap. „Serbare, mască, nuditate". Cf. J. Brun, *La nudité humaine*, A. Fayard, Paris, 1973.

[77] Cf. *L'Immoraliste*, p. 185.

[78] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 129, subliniază importanța sinuciderii în opera lui Gide.

[79] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 142.

[80] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 142.

[81] Să nu uităm că în legenda beoțiană Narcis îl ucide – în mod indirect, desigur, și trimițându-i în dar o sabie – pe Ameinias, cel care e îndrăgostit fără speranță de el, în timp ce în *Metamorfozele* lui Ovidiu (III, 335, 510) Echo cea respinsă moare de dor.

[82] Cf. R. Bastide, *op. cit.*, p. 143.

[83] Cf. Bastide, *op. cit.*, cap. I, „André Gide grădinar".

[84] Cf. articolul nostru „Sarcinile spiritului și imperativul ființei", în *Eranos*, 34/1965, Rascher Verlag.

[85] Cf. Matei V, 3.

[86] Cf. Matei V, 12 și cap. VI, și dacă este spus (19) „nu vă adunați comori pe pământ...", se adaugă (20) „dar adunați-vă toate comorile în cer..." Dar și de o parte și de cealaltă cuvântul comoară (*thesaurus*) rezumă faptul că averea este cea care contează. „*Thesaurisate* autem vobis *thesauros* in coelo..."

[87] Cf. faimosul verset din Coran „Eram o comoară ascunsă, am dorit să fiu cunoscut... Am creat lumea."

[88] Cf. G. Durand, articol în *Eranos*, 42/1973.

[89] Cf. Ch. Robin, *L'imaginaire et le temps retrouvé. Hermétisme et écriture chez Proust*, Lettres Modernes, Minard, Paris, 1977.

[90] Am analizat acest mit în articolul nostru din *Eranos*, 42/1973. Cf. de asemenea G. Durand, *Science de l'homme et Tradition*, Tête de Feuilles, Paris, 1975.

[91] Cf. Ch. Robin, *op. cit.*, „Structurile inițiatice".

[92] *Op. cit.*, partea I, „Structura inițiatică", cap. II, „Moartea simbolică".

[93] *Timpul regăsit*, III, 698.

[94] *T.R.*, III, 723.

[95] *T.R.*, III, 736.

[96] *T.R.*, III, 809.

[97] *T.R.*, III, 875.

[98] *T.R.*, III, 835.

[99] *T.R.*, III, 833.

[100] Ch. Robin insistă, înfruntând unele riscuri, asupra importanței acestui ultim capitol din *Timpul regăsit*.

[101] Cf. Ch. Robin, partea I, *op. cit.*, cap. III, „Structura inițiatică fundamentală", cf. S. Vierne, *Rite, Roman, Initiation*, Presses Universitaires grenobloises.

[102] Cf. Ch. Robin, *op. cit.*, concluzii.

[103] *T.R.*, III, 879, 877, 870, 896.

[104] Ch. Robin, *op. cit.*, II.

[105] *T.R.*, III, 896.

[106] Cf. G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*.

[107] Cf. scrisoare către Crémieux citată de Ch. Robin, *op. cit.*

[108] Cf. J.Y. Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard, Paris, 1971, p. 317.

[109] Să observăm că filozofiile tradiționale – ca aceea a lui Paracelsus sau a lui Böhme – deosebiseră totdeauna cu grijă un timp real, adică semnificativ pentru un destin (*Kraftzeit*), de timpul măsurat, al orologiilor, al calendarelor (*Wachsendzeit*). Adevăratul timp constând însă în „forța destinului" în care se leagă, datorită sincronicităților, însuși sensul ființelor și lucrurilor. Cf. articolul lui nostru din *Eranos*, 42/1973.

[110] Cf. Robin, *op. cit.*, p. 49.

[111] Despre gulliverizare, cf. G. Durand, *Structuri antropologice*, *op. cit.*

[112] Cf. G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, 1932, reedit. 1966.

[113] G. Deleuze, *Proust et les signes*, P.U.F., Paris, 1970.

[114] Cf. G. Durand, *Structuri antropologice*, *op. cit.*

[115] Cf. G. Bachelard, *La poétique de l'space*, P.U.F., 1957, ediția a 6-a, 1970.

[116] Cf. *T.R.*, III, 693, 903, 904, 910.

[117] Ch. Robin, *op. cit.*, concluzie.

[118] Cf. G. Durand, *Structuri antropologice*, *op. cit.* Adjectivul „sintetic" putând duce la confuzii, am optat de atunci pentru adjectivul mai neutru de „diseminatoriu".

[119] Cf. *T.R.*, III, 973, 1030, 1032, 1033.

[120] Cf. *T.R.*, III, 1033.

[121] Cf. *T.R.*, III, 1030.

[122] Cf. *T.R.*, III, 944.

[123] *T.R.*, III, 1048.

[124] G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Payot, 1966.

[125] Cf. asupra acestei chestiuni a „decalajului", G. Durand, *Science de l'homme et Tradition*, *op. cit.*, concluzii.

[126] Cf. Ellenberger, *La découverte de l'Inconscient. Histoire de la psychiatrie dynamique*, Lyon, Sidep, 1975.

[127] Cf. Ellenberger, *op. cit.*

[128] Cf. M. Eliade, „Le créateur et son Ombre", în *Eranos*, 30/1961, Rascher Verlag.

[129] Cf. E. Humbert, „Le concept d'Ombre", în *Cahiers de psychologie jungienne*, nr. 3/1974. Tot acest caiet consacrat Umbrei merită a fi reținut.

[130] Cf. C.G. Jung, *Le Fripon Divin*, Georg, Genève, 1958. Cf. C.G. Jung, *L'Âme et la vie*. Texte reunite de Yolande Jacobi, Buchet-Chastel, Paris, 1965, p. 135.

[131] Cf. C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, Gesammelte Werke 14, Walter, Olten.

[132] *Op. cit.*, p. 29.

[133] Cf. Ch. Baudouin, *L'Oeuvre de Jung*, Payot, 1963.

[134] Cf. C.G. Jung, *Probleme ale sufletului modern*, cap. XII, „Psihologie și poezie."

[135] Ch. Baudouin, *op. cit.*, p. 220.

[136] Cf. J. Jacobi, *op. cit.*, p. 134.

[137] Cf. J. Hillman, „Anima", în *Spring 1973* și *1974*.

[138] Cf. D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1962.

[139] Cf. Aniela Jaffé, „Synchronizität und Kausalität in der Parapsychologie", în *Eranos*, 42/1973.

[140] Cf. C.G. Jung, *Aion*, Zürich, 1951, și C.G. Jung „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge", în *Studien aus dem C.G. Jung Institut*, vol. IV, 1952, p. 3.

[141] Cf. C.G. Jung, *Les racines de la conscience*. Trad. franc. Buchet-Chastel, p. 56.

[142] Cf. articolul nostru „Similitudine hermetică și știința omului", în *Eranos*, 42/1973, și cartea noastră *Science de l'homme et Tradition*, *op. cit.*

[143] Cf. articolul nostru „Dualisme și dramatizare: regimul antitetic și structurile dramatice ale imaginarului", *op. cit.*

[144] Cf. J.K. Huysmans, *À Rebours*, cf. interesantul seminar susținut de P. Mathias la C.R.I. la 15 noembrie 1975, asupra operei lui Huysmans.

[145] Cf. articolul nostru „Similitudine hermetică și știința omului", *Eranos*, 42/1973.

[146] C.G. Jung, *Psychologie et religion*, trad. franc. Buchet-Chastel, Paris, 1958.

[147] Cf. articolul nostru: „Funcția recurentă a figurii lui Dumnezeu", în *Eranos*, 37/1968.

[148] Cf. C.G. Jung, *Réponse à Job*, p. 79.

[149] Cf. Studiile „grupului de la München" adunate în cele două tomuri *Reich der Seele*, J.F. Lehmann Verlag, München/Berlin, 1937. De notat că animatorul grupului *Reich der Seele*, Doctorul Gustav R. Heyer, ca și ilustrul său colaborator Heinrich Zimmer au fost printre inițiatorii cercului Eranos (cf. *Eranos Jahrbuch* 1/1933; 2/1934; 3/1935; 6/1938; 7/1939).

[150] Se cuvine să evocăm privitor la centenarul lui Jung opera lui E. Neumann, unul dintre „părinții" lui Eranos. Cf. *Tiefenpsychologie und neue Ethik*, Rascher, Zürich, 1948.

[151] Cf. F. Hellens, „C.G. Jung scriitor", în *Synthèses* X, nr. 115, Bruxelles, 1955.

[152] H. Trüb, *Vom Selbst zur Welt*, Speer, Zürich, 1947.

[153] Această sociologie a fost schițată la Sesiunea lui Eranos 1976 și textul va fi publicat sub titlul de „Cetatea și diviziunile Împărăției: spre o sociologie abisală", în *Eranos*, 45/1976.

[154] Nu e întâmplător că în zilele noastre s-a stârnit un brusc interes pentru angelologie, cf. „Îngerul și omul", *Cahiers d'Hermétisme*, Albin Michel, 1978.; Aurélia Stappert, *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Berg International, 1975. S.Y. Sohravardi, *Arhanghelul împurpurat*, trad. Henry Corbin, Fayard, 1976. *Anges, démons et êtres intermédiaires*, colectiv condus de Maryse Choisy, Labergerie édit., 1969 etc.

# Concluzie

## MITODOLOGIE, MITOCRITICĂ ȘI MITANALIZĂ

> „Mitologia vie, dimpotrivă, se întinde într-o infinită varietate la niște forme ce sunt totuși determinate, cum ar fi universul botanic în raport cu planta originară a lui Goethe. Trebuie deci să ne îndreptăm totdeauna privirea spre... multiplicitatea istorică și spre ceea ce formează unitatea ei, aflându-se în imediata apropiere a sursei originare."
>
> K. Kerényi, *Introducere în esența mitologiei*

Ajunși la capătul acestei serii foarte empirice de eșantioane ale unor ansambluri adunate precum spicele de pe ogorul culturii, putem să desprindem o sistematizare – foarte provizorie – a metodelor implicate[1]. Termenul de „mitocritică" a fost făurit către anii 1970 după modelul celui utilizat cu douăzeci de ani mai înainte de Charles Mauron, „psihocritică" (1949), pentru a semnifica folosirea unei medode de critică literară sau artistică ce focalizează procesul comprehensiv pe povestirea mitică inerentă, ca *Wesenschau*, pentru semnificația oricărei povestiri.

Mitocritica s-ar dori o metodă de critică ce să fie o sinteză constructivă între diferitele critici literare și artistice, vechi și noi, care până acum se înfruntau într-un mod steril. Feluritele intenții „critice" pot fi rezumate într-un soi de „triedru" al cunoștințelor constituit, mai întâi, din „vechile" critici, care, de la pozitivismul lui Taine la marxismul lui Lukács, sprijină explicația pe „rasă, mediu și moment", apoi din critica psihologică și psihanalitică (Ch. Baudouin, A. Allendy, Ch. Mauron etc.), respectiv din psihanaliza existențială (S. Doubrovsky), care reduce explicația la

biografia mai mult sau mai puțin aparentă a autorului și, în sfârșit – ultima născută dintre „noile critici" – din explicația care s-ar găsi în textul însuși, în jocul mai mult sau mai puțin formal al scrierii și structurilor sale (R. Jakobson, A.J. Greimas etc.).

Or, acești trei poli de interpretatre – antagonici – ai criticii se doresc „factori dominanți", așa cum îi denunța G. Gurvitch, centrifugi și reductori în raport cu opera, adică în raport cu receptarea mesajului sau „lectura". Mitocritica, ținând seama de progresele fiecărei fețe a „triedrului" explicației critice, vrea să le centreze în mod „centripet" pe entitățile simbolice coordonate într-o povestire sau „mit" care constituie lectura și nivelurile ei de profunzime deslușite cu geniu de Marcel Proust. Structurile, istoria sau mediul socio-istoric, ca și aparatul psihic, sunt nedespărțite și formează temelia ansamblului comprehensiv sau semnificativ al operei de artă și în particular al „povestirii" literare. Fiecare secvență citită constituie un „mitem" – și „decorul său mitic" (G. Durand, 1960) – iar mitemele, în număr foarte limitat, așa cum a văzut Lévi-Strauss, se articulează în funcție de anumite mituri mari ce prezintă o anume constanță într-o epocă și într-o cultură determinată[2], sau cel puțin în decursul unei generații culturale[3]. „Mitocritica" merge deci de la bun început să caute însăși ființa operei în confruntarea dintre universul mitic formând „gustul" sau înțelegerea cititorului și universul mitic ce iese la iveală din lectura cutărei opere determinate. Centrul de gravitate al acestei metode se află la confluența dintre ceea ce este citit și cel care citește; metoda vrea să respecte toate aporturile diferitelor critici, care vor delimita „triedrul" cunoașterii critice.

Metodologic, abordarea operei se poate face în trei timpi care descompun straturile mitemice:

1) Mai întâi, prin identificarea „temelor", respectiv a motivelor redundante, dacă nu „obsedante"[4], ce constituie sincronicitățile mitice ale operei.

2) Apoi, prin examinarea în același spirit a situărilor și combinațiilor de situări ale personajelor și decorurilor[5].

3) În sfârșit, prin utilizarea unui tip de tratament „în stil american", asemeni celui pe care-l aplică Lévi-Strauss mitului lui Oedip, prin reperarea lecțiunilor diferite ale mitului și a corelațiilor unei anumite lecțiuni a unui mit cu alte mituri dintr-un spațiu cultural bine determinat.

Prin dublul efect al acestei abordări mitocritice a operei, prin confruntarea cu „momentul mitic" al lecturii și situării cititorului prezent, se obțin concluzii interesante în privința constituirii unui Atlas delimitat de miteme și situații mitice sau mitologice, precum și în privința structurilor profunde ale operei și a raporturilor de gust ce pot exista între cutare moment de lectură și cutare moment de scriere (sau primă lectură). Se observă, de pildă, că numărul limitat al miturilor posibile – așa cum le definesc de altfel mitològii marilor civilizații: greacă, latină, amerindiană, egipteană, indiană, africană, polineziană, sino-tibetană, uralo-altaică etc. – necesită permanente reinvestiri mitice, repetate în decursul istoriei uneia și aceleiași culturi, și explică diferitele „renașteri" sau recurențe precum și schimbările prin „trecere la limită", așa cum fuseseră ele reperate de P. Sorokin[6]. Se observă de asemenea că genurile literare și artistice, stilurile, modele, idiotismele, răspund și ele la aceste fenomene de intensificare și de resurgență mitologice. Totul se petrece ca și cum lectura – din care derivă scrierea care o notează – ar constitui un sistem cu trei parametri:

1) Sincronicitatea structurală a povestirii, așa cum o preconizează Joseph Campbell și Lévi-Strauss.

2) Diacronicitatea „literară" (firul și evenimentele „povestirii" și redundanțele ei).

3) Temporalitatea „cronologică" (evit cuvântul „istorică"), în care transpare o confruntare de sincronicitate (C.G. Jung) între lectura cititorului și cea a autorului trecut.

Acest din urmă parametru permite punerea în evidență a transformării (prin pierdere, prin interpolare de miteme provenite din alte mituri etc.) și, la limită, a „evaporării" unui mit dat.

Voi defini în ce constă identificarea unui mit pornind de la un joc de miteme, atunci când se atinge statistic un anumit *quorum* de miteme. Deci în miezul mitului ca și al mitocriticii se situează „mitemul" (adică cea mai mică unitate de discurs cu semnificație mitică); acest „atom" mitic este de natură structurală („arhetipală" în sens jungian, „schematică" după G. Durand) și conținutul său poate fi un „motiv", o „temă", „un decor mitic" (G. Durand), o „emblemă", o „situație dramatică" (E. Souriau). Dar în mitem dinamismul „verbal" domină substantivitatea. Mai mult decât atât, întrucât mitemul intră într-un sistem statistic de frecvență ce

definește un mit, se observă – așa cum a stabilit psihanaliza o dată pentru totdeauna în domeniul psihologic – o dublă utilizare posibilă a acestui mitem structural în funcție de refulările, cenzurile, moravurile sau ideologiile unei anumite epoci și unui anumit mediu. Un mitem poate să se manifeste și să acționeze semantic în două moduri diferite – în mod „patent" și în mod „latent":

– în mod patent, prin repetarea explicită a conținutului sau conținuturilor sale (situații, personaje, embleme etc.) omologe;

– în mod latent, prin repetarea schemei sale intenționale implicite într-un fenomen foarte apropiat de „deplasările" studiate de Freud în vise.

Dacă luăm ca exemplu analiza[7] mitemelor din opera lui Gide, ne vom găsi în prezența a două formațiuni sau sisteme semantice:

– Cea a mitemelor manifeste, patente, care se înscriu în programul „din gînduri noi să facem versuri antice". Regăsim cu ușurință repetarea conținuturilor îndrăgită de analiza tematică clasică (G. Poulet, R. Trousson etc.). De exemplu la Gide mitemele „bastardului" – semnificative, așa cum au observat Campbell și Ch. Baudouin, pentru „nașterea eroului" – situării „actului gratuit", imaginilor de „grădinărie", „ochiului scos" etc.

– Dar, în alte locuri, avem de-a face cu miteme latente, care caută „veșminte noi ca să acopere teme vechi", cum spune R. Bastide. Asistăm atunci la repetarea unei scheme formale, mascate de conținuturi îndepărtate. De exemplu, unica expunere la Gide „Saul în căutarea măgărițelor" reapare camuflată în parabola oii rătăcite, în personajul și drama lui Cristofor Columb, ale lui Oedip... Numai o „mitanaliză" care să scoată în relief blocajele epocii, ale educației, ale mediului gidian, izbutește să distingă în spatele acestor exemple disparate schema etică atât de anticreștină, deci inavuabilă, a lui „Nu găsești decât ceea ce nu cauți..."

Din acest moment, mitocritica se află în prezența a două sisteme de transformare posibile (în funcție de „denotație" și de „conotație", ar spune lingviștii), din care poate rezulta, pentru opera examinată, o diferență de stil (care nu corespunde exact cu diferența lui Jakobson dintre „metonimic" și „metaforic"). Expresia literară, totdeauna dilematică, este nevoită, pentru a fi

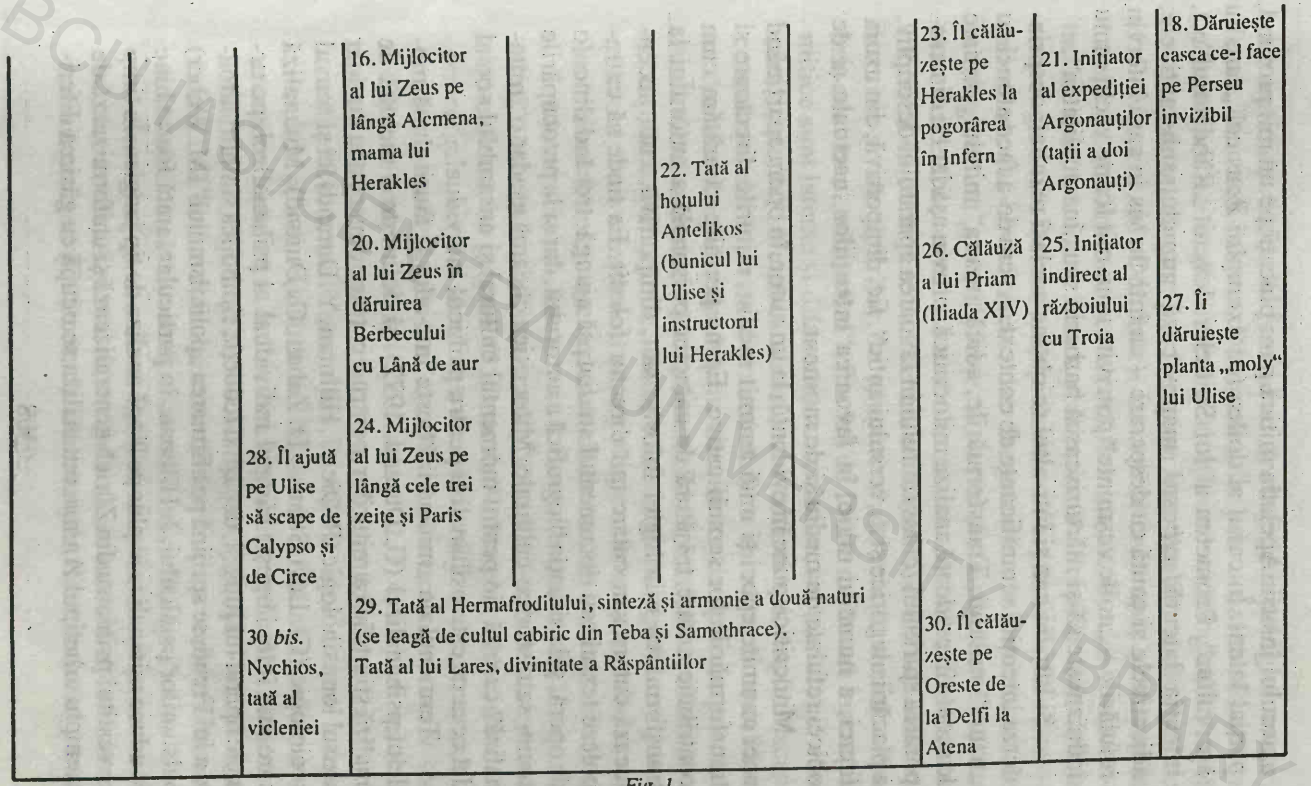
înțeleasă, fie să integreze mijloacele de expresie ale „versurilor antice", fie să facă apel la nemărturisitele „teme vechi".

Redundanța patentă a conținuturilor mitemice tinde către stereotipul identificator, către „figurarea" exagerată și către denumirea cu numele propriu (sau într-un grad mai mic cu numele comun, locul, emblema). Transformarea (la limită inversarea totală, respectiv pierderea sensului mitic) se face atunci prin edulcorarea intenției morale sau dramatice: „versurile antice" maschează atunci ca niște clișee „gândurile noi". De pildă, atunci când Proust îl descrie pe Charlus ca pe un „Prometeu înlănțuit", în timp ce toate mitemele latente ale baronului hermafrodit sunt hermetice, așa cum a arătat Chantal Robin; la fel și atunci când Baudelaire crede că descrie „*Tyrsul*", în timp ce toată intenția descrierii sale este a unui caduceu (G. Durand); la fel și Zarathustra al lui Nietzsche este denunțat cu ușurință de C.G. Jung drept un fals Dionysos. Mitemul patent, imaginea stereotipică și scoasă în relief, supravalorizează atunci descriptivul în detrimentul sensului. Mitul se aplatizează, devenind o simplă referință stereotipă, strecurată ca epitet în descrierea povestirii: acestea sunt fenomene de banalizare și de sintematizare bine cunoscute mitologilor (R. Alleau).

Dimpotrivă, atunci când există o redundanță a schemei mitice latente, povestirea tinde către apolog, către parabolă, ca în *Fabulele* lui La Fontaine, *Poveștile* lui Voltaire, *Șotiile* lui Gide. Transformarea se face printr-un soi de trădare a intenției în detrimentul semnalmentului descriptiv al numelui propriu. Aceasta este învinuirea fundamentală pe care i-o aduce J.-P. Vernant interpretării freudiene a mitului lui Oedip. „Adevăratul" Oedip – cel al tragicilor greci – e „fără complex", complexul lui Oedip ar fi un abuz de intenție semnificantă. Tot astfel veșmintele mitemice în care e îmbrăcat Prometeul lui Gide sau al lui Spitteler nu mai coincid nicicum, nici măcar la suprafață, cu mitemele clasice ale mitului titanic: Zeus al lui Gide – în contradicție cu toată mitologia – e singurul care nu are vultur!

În primul caz (ca exemplu: Charlus/Prometeu), transformarea mitului se face numai și numai prin conservarea a ceea ce apare tangibil (Prometeu înlănțuit și însângerat); descriptivul (substantival, epitetic...) maschează intenția personajului Charlus și a

| STRUCTURI GENERALE | PUTEREA INFIMULUI | | MEDIATORUL | | | | PSIHAGOGUL | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Însușiri: | *Puer aeternus* | *Agilul* | *Mijlocitorul* | *Schimbul* | *Hoțul* | *Armonia* | *Călăuza* | *Inițiatorul* | *Civilizatorul* |
| Diacronie: | 2. Copil minune (hoț, inventator) | | 1. Bastard al lui Zeus și al unei muritoare | | 1 *bis*. Nepot al lui Prometeu | | | | |
| | 4. Copilul care născocește lira | | | | 3. Furtul turmelor lui Apollon | 7. 8. Născocește lira lui Apollon | | | 7 *bis*, 8 *bis*, 9 *bis*, 10. Aduce pe lume sirinxul, lira, comerțul, trocul. |
| | 6. Născocește sirinxul | 11. Îl eliberează cu astuție pe Ares din Cazanul Aloizilor | 12. Mijlocitor al lui Zeus în eliberarea lui Io preschimbată în vacă | 9. Troc al sirinxului cu cârja de aur a lui Apollon | 13. Furtul tendoanelor lui Zeus deținute de Typhon | 6 *bis*. Născocește sirinxul | | | |
| | | 14. Îi leagă la loc tendoanele lui Zeus | | | | | | 19. Inițiator al aventurii lui Perseu | 17. Dăruiește sabia ce va ucide Hydra din Lerna |
| | 15. | 15. | 15. | | | | | | |
| | Îl ajută și îl ascunde pe Dionysos copil, bastard al lui Zeus și al unei muritoare | | | | | | | | |



| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | 16. Mijlocitor al lui Zeus pe lângă Alcmena, mama lui Herakles | | | | 23. Îl călăuzește pe Herakles la pogorârea în Infern | 21. Inițiator al expediției Argonauților (tații a doi Argonauți) | 18. Dăruiește casca ce-l face pe Perseu invizibil |
| | | | 20. Mijlocitor al lui Zeus în dăruirea Berbecului cu Lână de aur | | 22. Tată al hoțului Antelikos (bunicul lui Ulise și instructorul lui Herakles) | | 26. Călăuză a lui Priam (Iliada XIV) | 25. Inițiator indirect al războiului cu Troia | 27. Îi dăruiește planta „moly" lui Ulise |
| | | 28. Îl ajută pe Ulise să scape de Calypso și de Circe | 24. Mijlocitor al lui Zeus pe lângă cele trei zeițe și Paris | | | | | | |
| | | 30 *bis*. Nychios, tată al vicleniei | 29. Tată al Hermafroditului, sinteză și armonie a două naturi (se leagă de cultul cabiric din Teba și Samothrace). Tată al lui Lares, divinitate a Răspântiilor | | | | 30. Îl călăuzește pe Oreste de la Delfi la Atena | | |

*Fig. 1*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

autorului însuși. Apelația mitică pare placată pe un mit profund, parțial latent. În cazul al doilea (ca exemplu: Zeus cel „care nu are vultur", Prometeu al lui Spitteler devenit „Răbdătorul"...), intenția latentă, *ethosul*, manevrează numele, substantivele, adjectivele și caută cu desperare – ca într-un vis în care intervin refulările – „noile veșminte" potrivite unui mit foarte vechi ce nu îndrăznește să-și mărturisească barbaria sau „inactualitatea".

Și într-un caz și într-altul se obține același rezultat: desprinderea intenției semnificante de context. Avem de-a face atunci cu „uzura" mitului. Transformările, adică „uzura" mitului, pe care le scoate în evidență analiza mitocritică, provin așadar fie din evaporarea spiritului *(ethos)* mitului în favoarea aparatului descriptiv, a placării alegorice și a „versului antic", fie, dimpotrivă, din uzura literei, a numelui mitic, în favoarea intențiilor inactuale și de obicei refulate de mediu și de moment.

Mitocritica pune în evidență, la un autor, în opera aparținând unei anumite epoci și unui anumit mediu, miturile directoare și transformările lor semnificative. Ea ne permite să arătăm cum contribuie cutare trăsătură de caracter personală a autorului la transformarea mitologiei folosite sau, dimpotrivă, cum accentuează cutare sau cutare mit director folosit. Ea tinde să extrapoleze textul sau documentul studiat, să ajungă, trecând dincolo de operă, și la situația biografică a autorului, dar și la preocupările socio- sau istorico-culturale. Mitocritica cheamă așadar o „mitanaliză" care să fie pentru momentul cultural și ansamblul social dat ceea ce este psihanaliza pentru psihicul individual.

Termenul de „mitanaliză" este într-adevăr făurit după modelul psihanalizei (G. Durand, 1972), și definește o metodă de analiză științifică a miturilor, pentru a extrage din acestea nu doar sensul lor psihologic (P. Diel, J. Hillman, Y. Durand), ci și sensul sociologic (Cl. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand). Mitanaliză care mai întâi lărgește câmpul individual al psihanalizei, pe urmele operei lui Jung și, depășind reducția simbolică simplificatoare a lui Freud, se sprijină pe afirmarea „politeismului" (M. Weber) pulsiunilor psihicului. J. Hillman, în particular, arată foarte bine ce aduce mitanaliza în plus pe lângă analiza de tip jungian. În timp ce vestitul psihiatru din Zürich generalizează și uniformizează de exemplu arhetipul *Anima*, mitanaliza se ocupă cu găsirea diferi-

telor tipuri de *Anima* în funcție de tipologiile mitologiei antice: Venus, Demeter, Iunona, Diana etc., dar prin aceasta mitanaliza „psihologică" se leagă direct de o accepțiune sociologică, întrucât personajele mitologice pot fi supuse unei analize socio-istorice (J.-P. Vernant, M. Détienne), iar zeii și eroii apar și dispar în funcție de un ritm care scandează momentele istoriei socio-culturale, așa cum foarte exact presimțise P. Sorokin. Mitanaliza sociologică (G. Durand), inspirându-se din lucrările de structuralism ale lui Lévi-Strauss, dar deopotrivă – întrucât entitățile mitologice sunt „puteri", forțe, și nu pur și simplu forme – și din toate cercetările tematice sau din analizele semantice de conținut, încearcă să contureze marile mituri directoare ale momentelor istorice și ale tipurilor de grupuri și de relații sociale. Este într-adevăr o „mitanaliză", fiindcă de foarte multe ori instanțele mitice sunt latente și difuze într-o societate, și chiar atunci când sunt „patente", alegerea cutărui sau cutărui mit explicit scapă conștiinței clare, fie ea și colectivă. Și o abordare și cealaltă nu se deosebesc așadar decât prin câmpul lor de aplicare practică. Amândouă subsumează, după modelul ireversibil al psihanalizei și al psihologiei abisale, o denivelare antropologică între patent și latent, între conștientul antropologic și inconștient. De aceea, amândouă folosesc aceeași metodă de bază în tratarea mitului.

Metoda constă, într-o primă etapă, în a porni de la un „mit ideal", constituit din sinteza tuturor lecțiunilor mitemice reunite sub o denumire proprie (P. Grimal, W. Roscher), în a introduce povestirea „mitului ideal" într-un tablou (*Fig. 1*) cu intrare dublă, în care pe orizontală sunt așezate și numerotate succesiv secvențele/mitemele mitului considerat (1, 2, 3, 4, 5...); pe verticală aceste secvențe sunt grupate în *n* coloane fiecare definită prin conținutul ei tematic omolog: I, II, III, IV, V... În etapa a doua, se reface pentru repetările aceluiași mit o fișă asemănătoare cu precedenta clasată în ordine cronologică: de exemplu, Hesiod → Homer → Tragicii greci → Romanele grecești → Literatura latină... Se obține atunci o serie de fișe în care unele coloane nu sunt deloc umplute, sau doar în mică măsură (*Fig. 2*).

Procedeul poate da o dublă indicație, asupra fluctuației istorice a mitului, și mai ales o indicație de măsură al cărei barem trebuie precizat (G. Durand). De exemplu, dacă, în seria „crono-

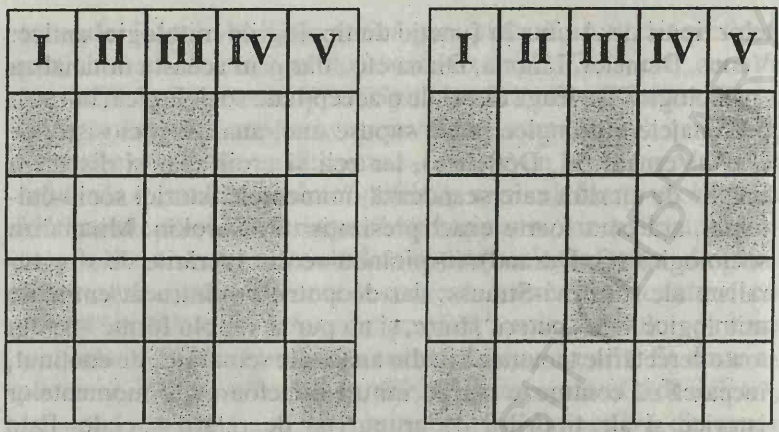



*Fig. 2*

logică", un „pachet" de miteme (Cl. Lévi-Strauss) sincrone (*Fig. 2*, de exemplu al II-lea) este exclus cu mai mult de 40 % din seria cronologică completă a lecțiunilor, el nu e reținut ca fiind constitutiv mitului, ci poate indica doar un început de „derivare", în sensul pe care-l dă acestui concept V. Pareto. Trebuie căutată atunci originea „parazitară" („troienită", zice P. Sorokin) fie în procesele de interpolare a unei serii aparținând altui mit, fie într-un fenomen de „acoperire" („pseudomorfoză" – O. Spengler, J. Soustelle)

Dar dacă un „pachet" sincron de miteme apare în seria cronologică completă a unui mit cu o frecvență remarcabilă (80 până la 100 % din fișele seriei respective), atunci trebuie studiate cu grijă motivele și corelațiile istorice ale acestei frecvențe. Se obține atunci un tablou al frecvenței de apariție a „pachetului sau „pachetelor" considerate, în care pe orizontală se trece firul cronologic al lecțiunilor, iar pe verticală frecvențele (*Fig. 3*).

Așadar, prin aceste trei operații (*Fig.1, 2, 3*) se obține:

a) Colecția de miteme „nucleare" (G. Durand) care constituie un mit și a căror fărâmițare înseamnă transformarea și, la limită, epuizarea mitului.

b) Cronologia acestor transformări și prin aceasta îndemnul de a căuta corelații în cultură și în transformările sociale.

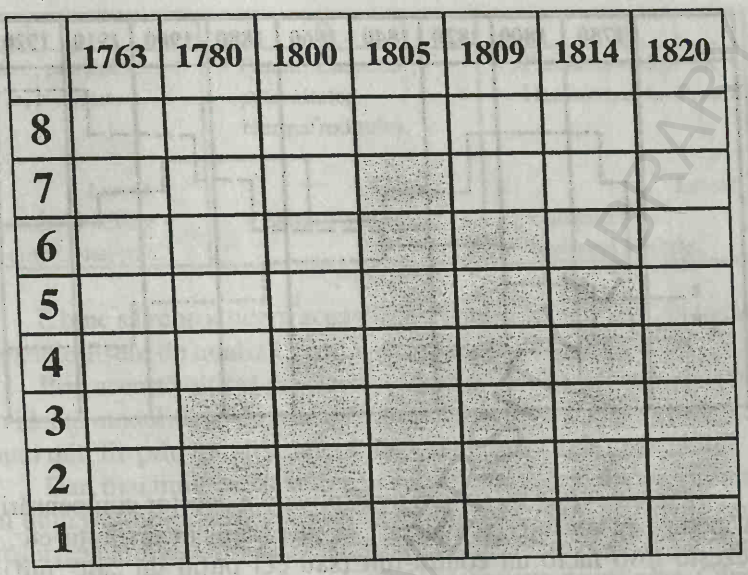



*Fig. 3*

Suprapunând rezultatele obținute pentru miturile complete de un anumit tip (Mitul M, mitul P, mitul Z...) într-o cronologie comună, putem pune în evidență suprapunerea, înlocuirile, într-un cuvânt „compensările" unui mit prin celălalt (*Fig. 4*).

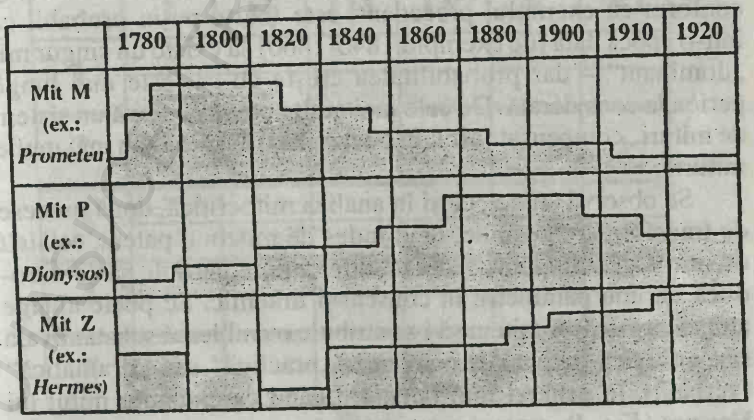



*Fig. 4*

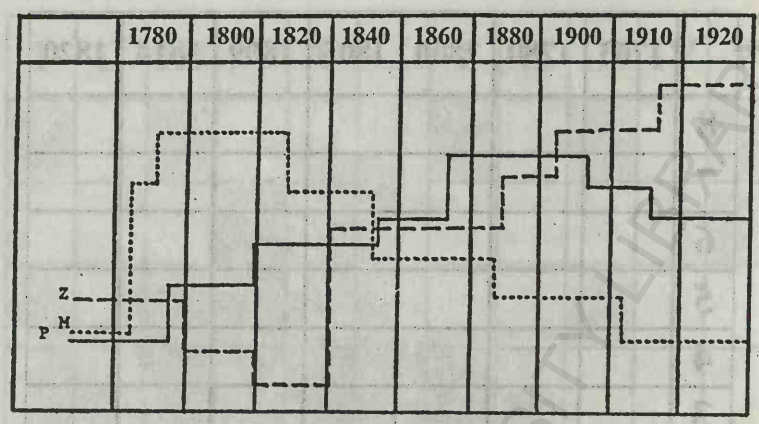



*Fig. 5*

Se poate schița un sistem de explicare a acestor compensări în ipoteza că un mit „actualizat" în ideologii, în instituții etc., trezește *ipso facto* un contra-mit (sau cel puțin un „alt" mit) potențializat și ale cărui manifestări sunt mai puțin patente decât ale celui dintâi[8]. O asemenea explicație s-ar inspira în același timp din lucrările lui S. Lupasco despre procedurile „antagoniste" și din lucrările lui J. Duvignaud despre „dramă".

Cele trei tablouri de enumerare precedente pot fi sintetizate într-unul singur, obținându-se curbele M, P, Z, suprapuse (*Fig. 5*).

După cum arată practicarea acestei metode (G. Durand) și conform cu exemplul precedent, este foarte puțin probabil ca într-o epocă dată (de exemplu 1840-1860) să existe un singur mit „dominant" – dar probabilitatea crește cu cât este mai lungă perioada considerată. De cele mai multe ori se observă un sistem de mituri „compensate" (cf. F. Nietzsche) din două sau mai multe mituri[9].

Se observă atunci, ca și în analiza mitocritică, două procese de transformare posibile, unul indus de mitemul patent, celălalt de mitologemul latent. Această diferențiere permite să se introducă un nou parametru în consensul mitemic. Se poate ajunge atunci ca fiecărui mitem să i se atribuie o emblemă substantivală sau epitetică patentă și o intenție „practică" sau „dramatică" (verbală), în general mai latentă. Luând ca exemplu mitul lui Hermes (*Fig. 1*), am putea scrie:

| I | II | III |
|---|---|---|
| *Patent*: pruncul divin, Nychios. | *Patent:* Caduceul, paternitatea Hermafroditului. | *Patent*: tovarășul lui Herakles, al lui Priam. |
| *Latent:* „Adesea ai nevoie de cineva mai mic." | *Latent:* Contrariile se unesc. | *Latent*: Comportare depășind limitele. |

*Fig. 5*

E bine să reproducem această dihotomie „diagonală" în toate tabelele/fișele de analiză, care s-ar prezenta ca în *Fig. 6*.

Prin această ultimă precizare, putem scoate de acum înainte în evidență modalitățile de transformare („uzură" sau „resurgență") a unui mit: fie prin inflația „latentului", fie prin inflația „patentului".

Dar, mai mult decât atât, fișierul cel mai exhaustiv cu putință al unui mit ne permite să vedem nu numai uzura, dispariția sau resurgența mitului, ci și transformarea, „derivarea" sa, după cum cutare sau cutare epocă favorizează cutare grup de miteme. Când studiem de exemplu, reluând dosarul întocmit de Jurgis Baltrušaitis, frecvența „egiptomaniei" în civilizația occidentală europeană, cum am făcut-o într-un articol[10] din care însă din păcate lipsesc tabelele comparative, observăm că egiptomania favorizează în anumite epoci cutare sau cutare moment din mitul

| | I | II | III | IV | V | VI |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | | | | | | |
| 2 | | | | | | |
| 3 | | | | | | |
| 4 | | | | | | |
| 5 | | | | | | |

*Fig. 6*

FRECVENȚE ȘI MITEME ALE EGIPTOMANIEI ÎN CIVILIZAȚIA OCCIDENTALĂ

| | RENAȘTEREA ȘI MOMENTUL BORGIA | SECOLUL AL XVII-LEA ȘI MOMENTUL IEZUITIC | ANTE-CREȘTINISMUL DIN SECOLUL AL XVIII-LEA | REÎNNOIREA MISTERULUI |
|---|---|---|---|---|
| *Isis și variațiunile ei.* Regim feminin și mistic al Egiptului-refugiu | BOCCACCIO: *Genealogia zeilor.* 1313-1375. *Despre lauda și virtutea nobilelor și preascumpelor Doamne.* Ed. fr. 1498-1543. Christine de Pisan, *Epître D'Othéa*, 1404. Iacob cel Mare, 1422. Gilles Corozet, 1532, reed. 1561, 1568, 1576, 1587. | | 1736. Pluche<br>1725. Newton<br>1760. F.S. Schmitdt<br>1785. Le Gentil de la Galaisière<br>1773. Court de Gebelin<br>1791. BONNEVILLE<br>1794. CH. DUPUIS<br>1792. „Izvorul zămislirii", O. Hobuch | |
| *Epopeea scrupiană.* Accentul eroic și epic din Exod: Moise, Iosua. Sfinții Inocenți și plecarea către Egipt | ALEXANDRU AL VI-LEA BORGIA și Giovanni Nani di Viterbo<br>1496. Lemaire de Belges<br>Apartamentele Borgia, 1492. 1494, 1515, 1545<br>PINTURICCHIO<br>F. LIPPI | 1665. R.P. Ruth<br>1614. R.P. Janic<br>1658. Martino Martini<br>1615. L. Pignora<br>KIRCHER, 1636, 1652, 1667<br>1616. Oliver<br>1641. Vossius<br>1646. Bochart<br>1679. Huet | 1802. BONAPARTE și Comte Denon: Campania din Egipt<br>1801. Lenoir | |
| *Trecerea nocturnă și misterul celei de-a doua nașteri.* Inițierile legate de meserii. „Copilăria lui Crist" în Egipt | 1497. Traducerea lui Iamblichos de către Marsilio Ficino. | Tema picturală a „ucenicici" lui Isus în secolul al XVII-lea | 1731. TERRASSON<br>1751. Rameau (balet)<br>1781. Neumann (operă)<br>1780. Schikaneder/ Von Gebler<br>1791. MOZART<br>1798. Novalis<br>1798. GOETHE | 1851. Th. Gautier. *Le roman de la momie*<br>1854. *L'enfance du Christ.* H. Berlioz<br>1871. *Aida* de Verdi<br>CANALUL DE SUEZ<br>1922. CARTER și CORNA VON Descoperirea mormântului lui Tutankamon<br>Expoziție la Paris cu Tezaurul lui Tutankamon. 1967 |

*Fig. 7*

lui Isis/Osiris. Din Evul Mediu până în Renaștere și apoi în secolul al XVIII-lea sunt favorizate mitemele Isidei, Marea Maică, Natura, refugiul lui Iosif etc. În timpul Renașterii și în secolul al XVII-lea – pe urmele familiei Borgia și ale pictorilor săi – este preamărită epopeea lui Osiris/Serapis, în timp ce la finele secolului al XVIII-lea și mai ales în secolele al XIX-lea și XX accentul va fi pus – așa cum mărturisește capodopera lui Mozart – pe probele inițiatice ale morții și celei de-a doua nașteri.

Se poate observa chiar cum, prin amputarea unui grup de miteme, un mit își schimbă sensul și schimbă sufletul unei epoci: miturile lui Faust, bine studiate de Dabezies[11], sunt mituri prometeice amputate de altruismul titanului „binefăcător al omenirii". Ne putem întreba de asemenea care este devierea introdusă de francezul „Hercule galic" în marele mit al lui Hercule în secolul al XVI-lea[12]. Dar în această carte scopul meu nu a fost să ridic asemenea probleme pasionante. Vroiam numai să situez unul din aspectele Noii Critici Literare și ale prelungirilor ei metodologice în Științele Culturii, pornind de la constatări și de la studii empirice. Desigur, întoarcerea mitului și restaurația miticului, ca proceduri de cunoaștere – nu numai *Weltanschauung*, ci chiar *Wesenschau*! – se situează la rândul lor în „mitul secolului XX", mitul lui Hermes, „solul Zeilor", pe care l-am studiat în capitolul IX al cărții și căruia îi consacrasem încă mai demult un capitol într-o altă lucrare[13].

Conjuncturile epistemologice ale secolului XX necesită deci o orientare nouă atât a criticii, cât și a metodei. Fie ca exemplele pe care le-am citat și modestele considerații metodologice expuse în încheiere să îndemne cercetările din Științele Culturii[14], și îndeosebi din Sociologia Cunoașterii, la o studiere mai aprofundată a structurilor și figurilor mitice care sunt într-adevăr oglinda ultimă, supremul sistem de referință în care se poate privi chipul operelor omului și descifra *legenda*, „ceea ce e dat spre a fi citit", a condiției umane și a destinului ei.

## NOTE

[1] Pentru definițiile din „vocabularul mitului", în afară de clasicul C.G. Jung și K. Kerényi, *Introduction à l'essence de la mythologie* (1941), Payot, 1968,

trebuie consultat P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, A. Colin, 1969; P. Brunel, *L'évocation des morts et la descente aux enfers*, S.E.D.E.S., 1974, cap. II, „Chestiuni de terminologie", precum și *Le mythe de la métamorphose*, A. Colin, 1974. *Le mythe d'Electre*, A. Colin, 1971. Cf. *Problèmes du mythe et de son interprétation*, Actele Colocviului de la Chantilly, 24-25 aprilie 1976, publicate de Jean Hani, Les Belles Lettres, 1978.

[2] Cf. lucrările lui L. Cellier, J. Seznec, Cl. Dubois, N. Frye, J. Rousset, M. Foucault, J. Brun, P. Albouy, P. Brunel, C. Robin, J. Perrin, S. Vierne. Cf. ultima carte a lui Jean Rousset, *Le mythe de Don Juan*, A. Colin, 1978.

[3] Cf. lucrările lui H. Peyre, G. Michaud, G. Matoré.

[4] Cf. lucrările lui Ch. Mauron, P. Sorokin, G. Poulet, J. Starobinski, metoda lui P. Sorokin, zisă de cvasi-statistică sau de statistică „grosieră", e foarte prețioasă pentru stabilirea numărului de puncte, cf. P.A. Sorokin, *Social and Cultural Dynamics*, Porter Sargent Pub., Boston, 1957.

[5] Cf. lucrările lui E. Souriau, G. Bachelard, G. Durand, J. Duvignaud, V. Propp. Asupra chestiunilor privitoare la actanți, cf. recenta carte a lui Cl. Brémond, *La logique du récit*, Seuil, 1973.

[6] Teoria redundanțelor culturale și a „bazinelor semantice" a fost dezvoltată de atunci. Cf. G. Durand, „Frumusețea ca prezență paracletică, eseu despre resurgențele unui bazin semantic", *Eranos Jahrbuch*, vol. 53, 1984, și „Ieșirea din secolul XX", în *„Pensées hors du rond"; La liberté de l'Esprit*, Hachette, 12/iunie 1986.

[7] Cf. R. Bastide, *Anatomie d'A. Gide, op. cit.*

[8] Tocmai acest joc între două mituri contemporane schițează ceea ce am numit o „topică" socio-culturală. Cf. G. Durand, „Socialul și miticul: pentru o topică sociologică", *Cah. Int. de sociologie*, vol. 7, 1981; „Reînnoirea încântării. Topos al miticului și al sociologiei", *Cadmos*, an IV, Genève, 1982.

[9] Astfel, am arătat că în secolul al XVIII-lea mitul lui Psyche și regimul lui „nocturn" compensează marele mit oficial al lui Apollon, al Soarelui-Rege. Cf. articolul nostru „Privirea lui Psyche", în *Cahiers de l'Université de Saint-Jean-de-Jérusalem*, nr. 5, Berg International, 1979. Reluat în *L'âme tigrée, op. cit.*, cap. V.

[10] Cf. articolul nostru „O altă cetate: Egiptul", în *Cahiers de l'Université Saint-Jean-de-Jérusalem*, nr. 2/1976.

[11] CF. A. Dabezies, *Le mythe de Faust*, A. Colin, 1973.

[12] Cf. M.R. Jung, *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*, Droz, 1966, și Cl.G. Dubois, *La conception de l'Histoire en France au XVI^e siècle*, Nizet, 1977, și *Mythe et langage au XVI^e siècle*, Ducros, 1970.

[13] Cf. cartea mea *Science de l'homme et Tradition, op. cit.*, cap. V, „Hermetica ratio".

[14] Această reîntoarcere la surse a Științelor Culturii și îndeosebi a sociologiei la imaginar, T.W. Adorno o reclama de-acum cincizeci de ani, iar Jean Duvignaud și-a întemeiat în zilele noastre sociologia pe o noțiune foarte apropiată, aceea de „reprezentare dramatică". Cf. J. Duvignaud, *L'acteur, sociologie du comédien*, P.U.F., 1965, și *Sociologie du théâtre*, P.U.F., 1965.

# Tabla de materii

PREFAȚĂ ..... 7

INTRODUCERE

Mitologie și povestire modernă. Plenitudinea mitului, timiditatea povestirii. Istoricitatea demistificată. Lectura și chipul operei. Planul lucrării ..... 11

PARTEA ÎNTÂI

LIMBAJUL MITULUI SI STRUCTURALISMUL FIGURATIV

*Capitolul 1. Simbolul și mitul*

Dimensiunea mecanică a simbolului. – Scheme, imagini, arhetipuri, derivații simbolice. – Dimensiunea genetică. – De la reflex la „creierul umflat". – Dimensiunea dinamică și mitul. Evhemerismul pe dos. Renașterea mitologiei ..... 17

*Capitolul 2. Structuri și metalimbaje*

Lingvistica la modă. Fiica ciberneticii și a informaticii. – Limba lingvistului. Schimb ipostaziat și comunicare absolută. Axioma identității și bivalenței. Închidere formală și omogenizare superficială. Cercul lingvistic. Ontologia vidului. Dificultățile ei. – Postulate pentru o altă lingvistică. Folosire semantică și relativizare a sensului. Deschiderea în profunzime. Profunzime și metalimbaje. Transformaționalismul. Denivelare energetică și logică a contradictoriului. Conținut dinamic și structură figurativă. Ontologia golului. – Problema lui *adequatio*. Golul și cuvântul ..... 36

*Capitolul 3. Motanii, guzganii și stucturaliștii*

Un exemplu de insuficiență a structuralismului formal. – Analiza poemului lui Baudelaire de către Jakobson și Lévi-Strauss. – Contra-încercările pastișei și traducerii. Guzganii. Hiperpisica (*neko*) japoneză. Straturile simbolice. De la arhetipuri la simbolurile culturale. Lectura deschisă. Poemul și omul în semnificație ..... 82

PARTEA A DOUA
REALISM ȘI CONFIGURARE DINAMICĂ A STRUCTURILOR
*Capitolul 4. Chipurile operei, pictura și configurarea structurilor*
Nici formalism, nici existențialism. Omul este opera. Refuzul opțiunii infrastructurale. Armonii și tensiuni structurale. – Tema, stilul și regimul imaginii. Bosch și ideologia dualistă. Tematica răului. Antagonismul stilului pictural. Claustrofilia. Dürer sau dualismul asumat. Apocalipsa. Stilul gravorului și armonia temelor. – Cazul Goya. Trandafiriul și negrul. Regimul lui Saturn. Misoginia. Dendrofobia. Copacul mort. – Rubens catolicul. Rembrandt protestantul. Înțelegerea și pluralismul explicațiilor .....115

*Capitolul 5. De la psihocritică la mitocritică: voiajul și camera în opera lui Xavier de Maistre*
Claustrofilia lui de Maistre. Imaginile nocturne. Exilul și exodul. – Psihocritica. Xavier mezinul. Complexul Înălțării Maicii Domnului la ceruri. – Insuficiența „mitului personal". Cercetarea „istoriei sfinte" și mitocritica. Mitul lui Agar .....155

*Capitolul 6. Realismul și rezistența mitului: Lucien Leuwen sau eroismul pe dos*
Schema „mitului eroului". – Nașterea și tovărășia eroică. „Băiatul lui tăticu'" și eroii căzuți. Tovarășii derizorii. – Muncile eroului. Lucien, căderile și fugile. Omphala primordială. Femeia și aurul. Noroiul. – Răsplata căutării eroice. Leuwen și spionii. Biruința gardienilor. Violul spectaculos. Leuwen sau antitipia mitului .....173

*Capitolul 7. Perenitatea și persistența mitului: Henry Brulard și Egiptul*
Mitul cultural al Egiptului, Iosif și Moise. Activările și derivările istorice. – Stendhal și chemarea Egiptului. James Bruce. Abatele Terrasson și terasa Sarazină. Granițele Savoiei și tușica Poncet. De la exil la exod. Reveriile despre turn. Castelul Sant'Angelo. Arhiepiscopul egiptean. Mitul organizează complexele personal .....198

PARTEA A TREIA
DE LA MITOCRITICĂ LA MITANALIZĂ
*Capitolul 8. Miturile și simbolurile intimității în secolul al XIX-lea*
Inversul lui Prometeu. Nocturnul romantic. Femeia. Shelley și „nimfoleptismul". Mitul Arethusei. – Zola și realismul super-

ficial. Femeia și alcoolul. Intimitatea în *L'Assomoir* și *La Bête humaine*. *La Curée*. Dionisismul. Sera. Iedera. Androginul. Întoarcerea lui Dionysos ..... 217

***Capitolul 9. Secolul XX și întoarcerea lui Hermes***
Baudelaire precursorul. „Chimistul perfect". Gnoza baudelairiană. Patru miteme pentru o mitanaliză. Alteritatea, Femeia, *Héautontimorouménos*, Opera. Oximoron și frumusețe dublă. – Eșecul adepților. André Gide și Hermann Hesse. – Risipire și misoginie. Pluralismul vidului. De la ascetism la actul gratuit. Limpezimea tulbure. Deșertul gidian. Misoginii. Estetism și disperare. Scriitori victime ale lui *a fi*. Lauda lui *a avea*. Avere și alteritate. – Opera împlinită. Proust și Meyrink. Proust hermetist. Charlus. Hermafrodit. Uși și coborâșuri. Fetele în floare. Căutarea și găsirea. Comoara ascunsă și cartea interioară. Recurențe și redundanțe. Structuri ciclice. Marile imagini: legătura, țesătura și luna. Gustav Meyrink și „calea uscată". Umbre și femei. Puterile adeptului. Sincronicitățile. Opera. – C.G. Jung și alchimia sufletului. Umbra. *Anima*. Sincronicitatea și enanțiodromia. Hermes psihopomp. Către o sociologie abisală. Mitul secolului XX și mitanaliza ..... 238

CONCLUZIE
***Mitodologie, mitocritică și mitanaliză***
Pentru o critică tolerantă. Mitocritica. Parametri pentru o analiză. Definiția mitemului. Latentul și manifestul. Procedurile de uzură a mitului. – Mitanaliza. Procedura lévi-straussiană. Curbele de frecvență. Latențe și manifestări în cultură. Lectură profundă, lectură complexă ..... 301

BCU IASI/CENTRU

Editor: VALENTIN NICOLAU
Redactor: DAN PETRESCU
Culegere și paginare computerizată: LUMINIȚA CATANĂ
Apărut 1998, București
Timbrul literar se varsă în contul Uniunii Scriitorilor
din România, nr. 45101032, BCR sector 1, București

BCU ASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În continuarea mai vechiului său studiu, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Gilbert Durand își rafinează metoda *mitocritică* („mitodologia"), făcând trecerea spre *mitanaliză*: prima, menită a repera în diverse opere omologiile cu un mit de referință, e strălucit aplicată unor opere literare și picturale (Xavier de Maistre, Baudelaire, Stendhal, Proust, Gide, Hesse, Meyrink, Zola, Bosch, Dürer, Rubens, Goya...); cea de-a doua studiază succesiunea miturilor de referință, de la Prometeu la Dionysos și apoi la Hermes, pe fondul afirmării deconstructiviste a „pluralismului".

Mitanaliza (termen construit analogic după cel de „psihanaliză") se deschide către o sociologie a cunoașterii, pe care autorul o va contura în cărțile-i următoare.

ISBN 973-9301-91-1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY